Tintoretto

900 pesetas

Víctor Nieto Alcaide



11 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

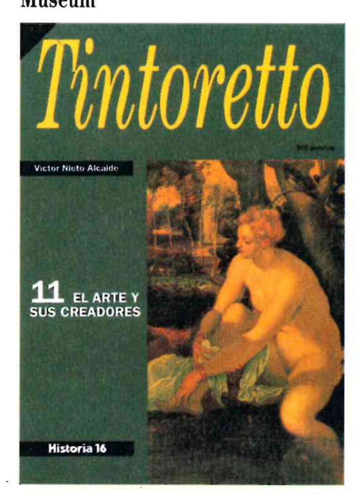
Historia 16

TINTORETTO

Por Víctor Nieto
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Indice

Susana en el baño, 1557, Viena, Kunsthistorisches Museum



Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.
GERENCIA: Félix Carpintero.
Es una publicación mensual del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 327 11 42/71/54 - Fax 327 12 20.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 368 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfono 327 10 94.

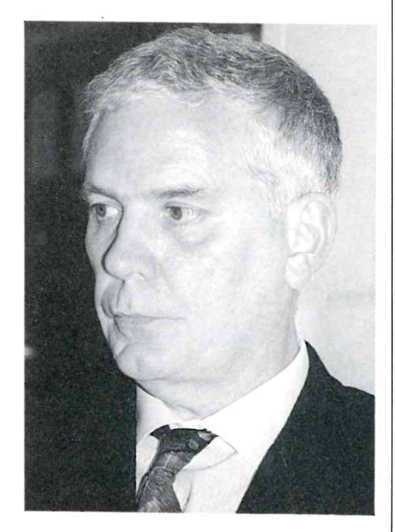
IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 925 ptas.
Depósito legal: M-34276-1993.

Con el patrocinio cultural de





Presentación



LA personalidad de Tintoretto ocupa un lugar destacado en el panorama artístico del siglo XVI. *Su pintura jugó un papel de primer orden en el debate de los modelos relativo a la polémica de la primacía del dibujo o del color como fundamento de la pintura.*

Porque, sin duda alguna, Tintoretto fue el pintor veneciano que logró llevar a sus últimas consecuencias el valor de la expresividad por encima del dibujo según el modelo propuesto por los florentinos. Pero, además, Tintoretto desarrolló un tipo muy personal de retrato, un nuevo sentido de la decoración profana y un concepto de la imagen religiosa acorde con las nuevas formas de religiosidad. En este sentido, Tintoretto sustituyó los componentes intelectuales y teóricos de la imagen religiosa por un sentido de la expresión orientado a conmover y persuadir.

Además, una de las principales aportaciones de Tintoretto es su propia personalidad como pintor que rompió con los moldes de la figura del artista de su tiempo. Para Tintoretto, la pintura no fue solamente una profesión, fue una actitud ante la vida y una actividad inseparable de su existencia que, frente a las condiciones habituales de los encargos, le llevó a realizar obras por el mero importe de los materiales. Todo lo cual hace de Tintoretto uno de los paradigmas de la renovación artística de la segunda mitad del siglo XVI.

Víctor Nieto Alcaide

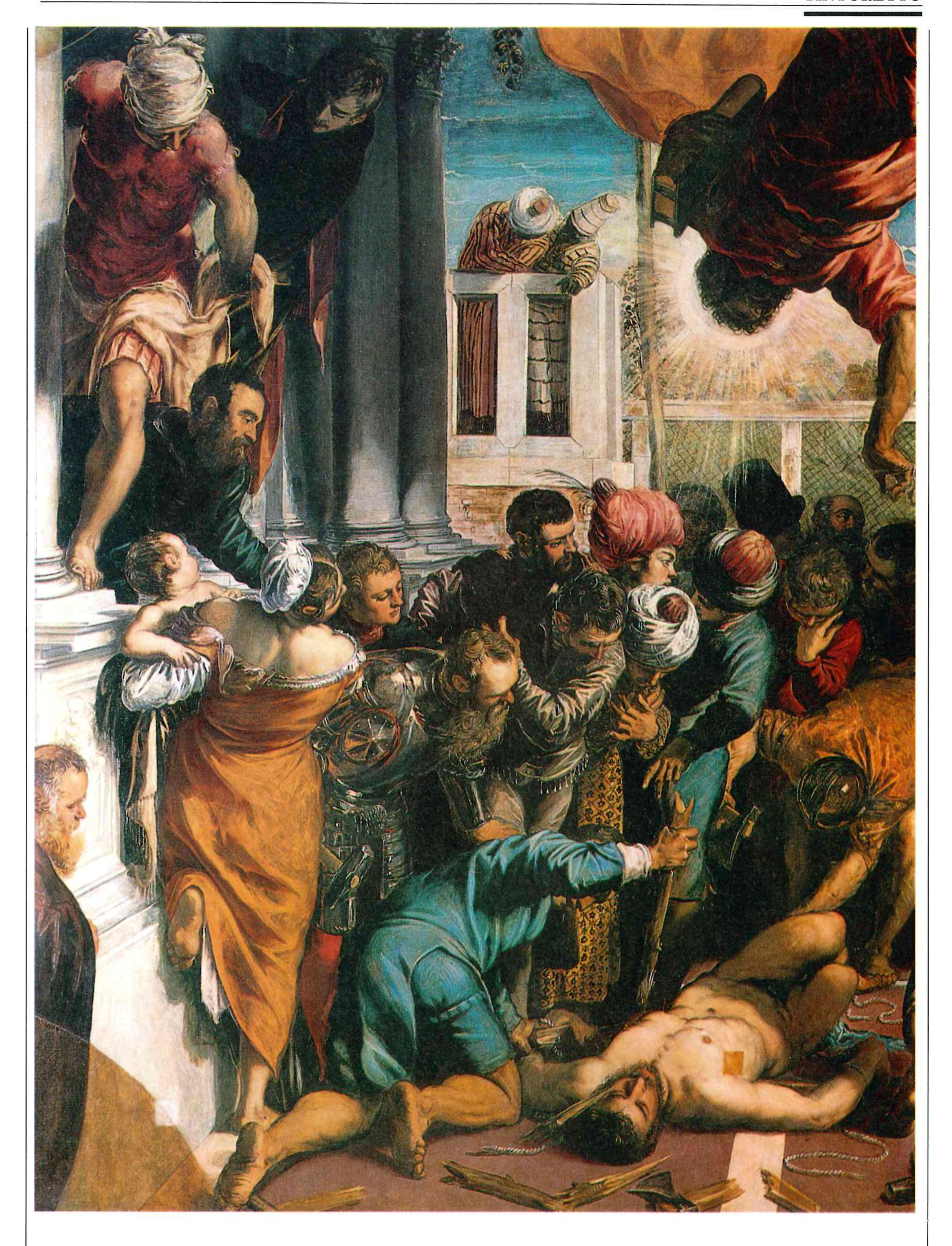
El artista y la práctica de la pintura

LA actividad artística de Tintoretto constituye, comparada con la de los principales artistas de su tiempo, un caso excepcional y aislado. Su pintura presenta los suficientes rasgos innovadores para poderla considerar como una de las contribuciones más importantes al debate manierista hasta el punto de que con Tintoretto el manierismo veneciano alcanzó una nueva definición a través de un tipo renovador de imagen expresiva, la creación de modelos diferenciados de los utilizados por otros pintores, el uso revolucionario del color, los juegos escenográficos y la novedad de los formatos de sus cuadros. Pero, además de todo esto, Tintoretto encarna la presencia de un nuevo tipo de pintor cuyos modos de actuar y sus comportamientos supusieron una forma radicalmente distinta de entender la profesión.

Para Tintoretto, desde el comienzo de su actividad existió una unión íntima entre la existencia y el acto de pintar. En un tiempo en el que los artistas adquirían un nuevo *status* y protagonismo, y los pintores lograban definir con precisión su espacio profesional y sus atribuciones, Tintoretto irrumpió con una concepción de la pintura completamente distinta. Para Robusti, la pintura fue algo muy distinto del desarrollo técnico y disciplinado de una profesión. Porque para Tintoretto la pintura fue una pasión a la que se dedicó como expresión inevitable e incontenida de su existencia. En este sentido, en Tintoretto la *maniera*, además de acomodarse a los problemas suscitados por el debate artístico de su tiempo, se desarrolló en íntima coincidencia con la vida, la expresión de un estado de ánimo y una forma de situarse ante el mundo. De ahí, que la ruptura con las formas normativas del Clasicismo y la exaltación de la expresión y el color, fueran también, además de credos estéticos, una forma de realizar un corolario de convicciones éticas. Y también una exigencia ineludible para subsistir.

El acto de pintar

La pintura de Tintoretto nunca se nos aparece como una sucesión distanciada y objetiva de imágenes. Muy al contrario, siempre se muestra como la expresión de las angustias y dudas, inquietudes y pasio-



Milagro de San Marcos, 1548, detalle, Venecia,
Galleria dell'Accademia



nes del pintor debido a que siempre fue concebida como una actividad desarrollada desde unos supuestos más humanos que intelectuales. En Tintoretto la pasión primó siempre sobre la razón. Cuando el artista comenzaba la ejecución de un cuadro tenía perfectamente meditado lo que quería conseguir y a dónde pretendía llegar, los efectos, contrastes e intensidad del color que se proponía aplicar, los juegos



***El lavatorio*, 1547, detalle, Madrid, Museo del Prado**

de luces, los escorzos, los modelos de las figuras, los laberintos perspectivos y la estructura de la composición.

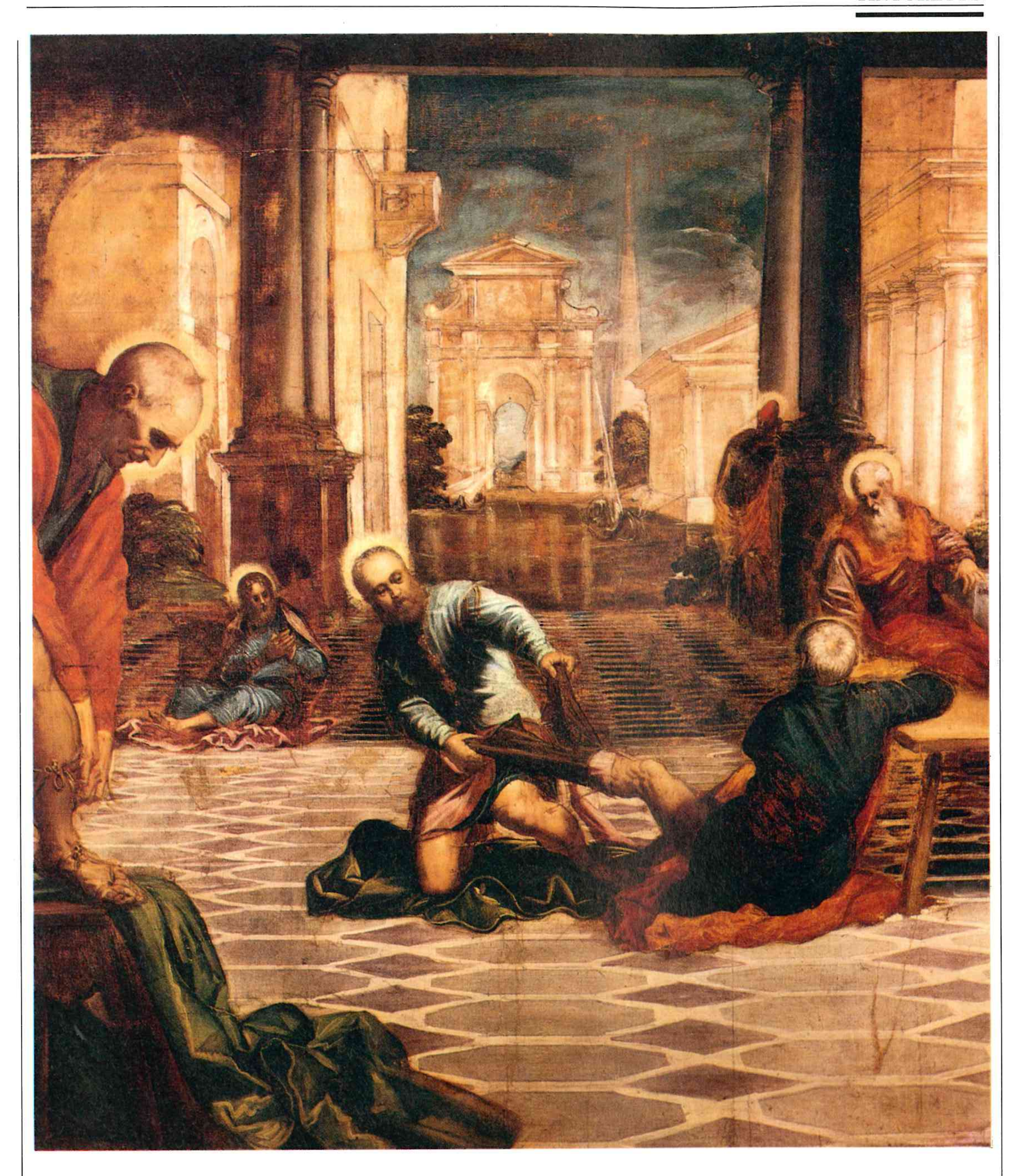
Sin embargo, en el proceso de ejecución Tintoretto vulneraba intencionadamente sus mismas previsiones. En *Santa María Magdalena leyendo* de la Sala inferior de la Scuola di San Rocco, una de las pinturas en las que culmina este planteamiento, la pintura se ha

ido conformando en el proceso de ejecución permaneciendo tan sólo los aspectos compositivos iniciales. En el tiempo de ejecución el pintor ha ido alterando las limitaciones de cualquier previsión académica. La factura es algo que discurre como una caligrafía, surgida del pulso y el impulso, como golpes y huellas de temperamento sobre la tela. Y el color, reducido a brillo y fulgor de colores claros sobre un fondo oscurecido, es evidente que ha ido surgiendo del proceso de realización del cuadro, de la misma manera que es imposible prever el pulso de la vida. Cuando el pintor inició la obra era consciente de que en el cuadro se iba a plasmar esto. O algo muy parecido, porque también sabía que durante el acto de pintar no dejaría de introducir elementos nuevos, sorprendentes, surgidos del acto de realización de la pintura, que eliminaría y borraría, dejaría o transformaría. Todo ello realizado con *prestezza* para que no se pierda una sola gota de espontaneidad, de testimonio de su existencia. Y todos estos elementos, imprevisibles en el momento de concebir la obra, configurarán la magia de su pintura.

Para Tintoretto la idea previa, el estudio preparatorio no es algo independiente del proceso de ejecución ni un aspecto determinante del resultado final. Una pintura nace desde el momento en que el pintor tiene la primera idea, realiza un boceto o acomete estudio preparatorio. Pero desde este primer momento hasta que da por concluida la pintura son numerosas las transformaciones que experimenta el cuadro. Especialmente en lo que se refiere a la pintura, el color, a la factura. En Tintoretto la pasión prima sobre la razón y el acto físico de pintar se sobrepone al respeto a las normas y la reflexión en torno a los principios convencionales de la pintura. Para Tintoretto la pintura es el predominio del color sobre el dibujo y, sobre todo, la primacía de la expresividad sobre la forma. Una expresividad en la que centra su definición de la pintura y que el pintor dista mucho de entender como una expresividad programada o una categoría estética capaz de ser sometida a una regulación normativa. Para Tintoretto la expresividad es el desarrollo intermedio de la pintura entre la idea previa y el resultado final. Es la consecuencia de una función vital que en él se tradujo en el acto de pintar.

Con todo, no puede negarse que todos estos planteamientos responden a una apasionada participación y toma de posición en el debate artístico de su tiempo y no solamente a una actitud personal. La exaltación del valor de la expresividad y el color sobre la forma y el dibujo participaban intensamente y de forma radical en el debate del ideal artístico, en la discusión en torno a los modelos florentino y veneciano.

Vasari en sus *Vite* había planteado la idea de que el dibujo *—disegno—* constituía el fundamento de las artes. Lo cual no era una manifestación programática movida a determinar una nueva orientación de las artes, sino la codificación y definición teórica de una forma de entender el arte por los artistas florentinos. Y lo mismo cabe señalar con respecto a planteamientos opuestos que valoraban los principios de la pintura veneciana. Pues, aunque en Venecia no se produjo una actividad teórica comparable a la que defendía los principios del modelo florentino, algunos tratadistas, como L. Dolce, desarrollaron una legitimación académica de los supuestos de los pintores venecianos en torno a la luz, el color y la representación del objeto. Pero, con independencia de que los planteamientos desarrollados por los pintores



venecianos constituyesen una *maniera veneta* capaz de ser traducida en una cierta definición teórica, en Tintoretto la forma de concebir la pintura no puede disociarse de la expresión tensa e inquieta de una forma de entender la propia existencia.

Tintoretto, ciertamente, se situó dentro del debate de los problemas artísticos de su tiempo, pero entendiendo también la pintura como la aventura de una expresión de lo individual y no como una mera aportación a un debate colectivo. Entre otras razones, porque el marco general de la pintura veneciana hacía posible estas actitudes reticentes a la norma.

***El lavatorio*, detalle, Madrid, Museo del Prado**

El pintor y el encargo

Los esfuerzos realizados por Tintoretto para acaparar todos los posibles encargos de pintura de la ciudad no deben ser entendidos solamente como consecuencia de una ambición personal ni debido a imperativos económicos. En muchos casos el esfuerzo por conseguir un encargo se debió tan sólo a una necesidad existencial. El relato de Vasari acerca de la intervención de Tintoretto en las pinturas de la Salla dell'Albergo de la veneciana Scuola di San Rocco resulta sumamente reveladora a este respecto. La mencionada Sala se hallaba terminada en 1536; y años después, en 1546, se decidió decorarla con una serie de pinturas que fueron realizándose lentamente hasta que, en 1564, cuatro consejeros acordaron pagar a su costa la decoración del techo del Albergo. Para ello, el 31 de mayo, se acordó convocar a los pintores más importantes de la ciudad, como Veronés, Salviati, Zuccaro y Tintoretto, para que presentasen un boceto para el cuadro que se colocaría en el centro del techo. El testimonio de Vasari, aunque parcial y algo fantástico, resulta veraz dado que estuvo en Venecia en 1566 poco después de haberse producido el incidente planteado por la actitud de Tintoretto en el mencionado concurso. Según Vasari *Mientras los demás artistas se dedicaban a cumplir el encargo, Tintoretto tomó enseguida las medidas que debía tener la obra y colocando una gran tela en su sitio la pintó directamente sin que nadie supiera nada. Y con su habitual rapidez la terminó con gran acierto. Una mañana los señores de la Cofradía se reunieron para examinar los dibujos y se encontraron con que Tintoretto ya tenía la obra terminada y la había dejado colocada. Se molestaron mucho dichos señores porque ellos habían pedido dibujos y no pinturas acabadas, pero Tintoretto les contestó que ésta era su manera de dibujar y no lo sabía hacer de otro modo, pues, según su opinión, los modelos y los dibujos debían hacerse como él los hacía para no engañar a nadie, y además si no querían pagarle los gastos no debían preocuparse, porque él les regalaba la obra entera. A pesar de que Tintoretto tuvo que discutir mucho con los señores de la Compañía, al final consiguió que la tela se quedara donde estaba.* La pintura, que actualmente se halla *in situ* y representa a *San Roque en la Gloria*, es un claro ejemplo de la habilidad del artista para configurar inteligentes juegos perspectivos y de las aplicaciones del lienzo en sustitución de la pintura al fresco en la decoración arquitectónica veneciana.

El relato de Vasari aporta diversas referencias de gran importancia para acercarnos al perfil temperamental de nuestro artista y a su concepción de la pintura. Destaca, en primer lugar, por producirse en un contexto en el que prácticamente la única forma del trabajo artístico era el concurso y el encargo, la insólita actitud de Tintoretto de realizar una obra y donarla a los organizadores del concurso. Que un artista realizase por su cuenta una obra sin que hubiera mediado un encargo en firme, donándola después a los comitentes era un hecho excepcional, impensable en un ambiente en el que el mercado artístico se regía por otras normas completamente distintas. El comportamiento de Tintoretto, aunque no exento de un fondo interesado, según veremos más adelante, suponía un comportamiento insólito que ponía de manifiesto que lo que le movía a realizar esta pintura no era

el encargo surgido de una actividad profesional, sino la acción y el ejercicio de la pintura entendida como actividad libre y sin trabas y al margen del sistema habitual del trabajo artístico.

La *prestezza* y la *pazienzia*

El relato de Vasari pone de manifiesto otro aspecto característico de la forma de pintar de Tintoretto: su capacidad para ejecutar grandes obras con rapidez. Las críticas a la *prestezza* de Tintoretto fueron frecuentes desde fecha temprana. En 1548 Tintoretto realizó *El milagro de San Marcos liberando a un esclavo*, para la Sala Capitular de la Scuola Grande di San Marco. Se trataba sin duda de una de las obras tempranas, junto con *El Lavatorio* (Madrid, Museo del Prado), realizado poco antes, para el presbiterio de San Marcuola, en las que Tintoretto planteaba con precisión los fundamentos de su lenguaje y una manera nueva de entender el relato religioso. A Tintoretto, a diferencia de Tiziano, deja de interesarle la *veracidad* del Clasicismo para apasionarse por una expresividad orientada a conmover al espectador.

Lógicamente, estas novedades suponían una clara ruptura con las formas convencionales de entender el relato religioso de una forma más literal y equilibrada y con la unidad y armonía entre los componentes de carácter religioso y profano. En la mencionada pintura de Tintoretto es evidente que el artista pretendió provocar una reacción desarrollando la idea de que la pintura es el resultado de una pasión y cuya finalidad no es otra que conmover. Incluso el tratamiento del color, intenso y contrastado, con una sorprendente riqueza de tonos, matices y una calidad de esmalte, utilizado hábilmente junto con la luz para el desarrollo del juego perspectivo y la representación espacial, ponen de manifiesto este empeño por intentar demostrar el valor de un nuevo lenguaje.

Destaca la insólita actitud de Tintoretto de realizar una obra y donarla a los organizadores del concurso

Lo cierto es que, desde un punto de vista plástico, la pintura provocó en su tiempo una conmoción. En abril de 1548 Pietro Aretino, cuyo retrato se ha querido ver, aunque sin fundamentos sólidos, en la figura que asoma entre las columnas, escribía a Tintoretto acerca de esta pintura: *Desde que la voz de la alabanza pública confirma la mía relativa al gran cuadro de la historia dedicada a San Marcos, no menos me alegro con mi juicio tan anticipado que yo me hago con vuestro arte que va más allá. Y de la misma manera que no existe nariz por resfriada que esté que no perciba en cualquier parte el humo del incienso, de la misma manera no existe hombre, por poco instruido que sea en la calidad del diseño, que no se asombre ante el relieve de la figura, completamente desnuda, caída en tierra y a merced de la crueldad del martirio. Sus colores son carne, sus rasgos, rotundos, y su cuerpo, vivo, de tal forma que os juro por lo que os aprecio, que los gestos, las actitudes y las miradas de la masa que la rodean son tan parecidos a los efectos que hacen en tal obra, que el espectáculo parece más auténtico que fingido. Pero no os enorgullezcáis por auténtico que esto sea, pues supondría no querer alcanzar un más alto grado de perfección. Y loado sea vuestro nombre si consiguiérais reunir la presteza de la ejecución con la paciencia del hacer, si bien*

a esto poco a poco contribuirán los años. Pues solamente ellos serán capaces para frenar el paso de la negligencia en la que se apoya la juventud intrépida y precipitada.

Es evidente que Aretino, que era un declarado admirador de Miguel Angel, hace una clara alabanza a la pintura de Tintoretto, valorando fundamentalmente la tensión dinámica de la composición y los gestos y actitudes de las figuras. Pues, es cierto, que Tintoretto desarrollaba en la pintura, como veremos en otros ejemplos posteriores, un parangón veneciano con las composiciones de Miguel Angel. A pesar de esto, en la carta aparecía una crítica importante, al desear que lograra unir la presteza de la ejecución con la paciencia del hacer *(la prestezza del fatto, in la pazienzia del fare)*, en la que pone de manifiesto su sensibilidad toscana en criterios artísticos.

Tintoretto, sin embargo, preferirá la *prestezza* y no la abandonará nunca constituyendo, en el momento en que Aretino escribe a Robusti, una de las aportaciones y novedades fundamentales de la nueva pintura veneciana. Entre otras razones porque la *prestezza* no es un defecto espontáneo de juventud, sino una categoría y un principio inherente a la *maniera* veneciana. La desintegración de la materia, la fragmentación de las superficies por la luz, la relación ambiental de los objetos y las figuras en el espacio, la dimensión y protagonismo del color, los efectos lumínicos en la forma de trazar el claroscuro, eran los componentes de esa *prestezza* que más que como una forma de pintar o una actitud del artista ante el cuadro, debe ser considerada como componente de una nueva *maniera.*

Una nueva *maniera* que no se impuso sin luchas para vencer el rechazo de una sensibilidad habituada a formas de la pintura mucho más suaves, amables y convencionales. A este respecto, Ridolfi describió la oposición que hubo por parte de algunos cofrades a que el lienzo se colgara, que movió al artista a retirarla, hasta que nuevamente fue requerido por ellos para que la restituyera a su lugar. Con todo, *El milagro de San Marcos* fue la obra que consagró a un joven pintor —pese a las deudas con Miguel Angel y Tiziano que se han observado— que definió una nueva forma de entender la pintura que, desde entonces, quedó introducida en el debate artístico de su tiempo. Y lo hizo, al margen de formulaciones teóricas, desde la única forma en la que podía desarrollarse la *prestezza*: la pura, personal, íntima y directa práctica de la pintura.

Hemos hablado de cómo la forma de pintar de Tintoretto fue la expresión de una pasión y de una actitud ante la vida. Es decir, de un ejercicio estrictamente personal e individual. Sin embargo, esta expresión de una pasión y de una actitud ante la vida lograron convertirse con el paso del tiempo en una *maniera*. Una *maniera* que asimilaron sus ayudantes —entre ellos algunos de sus hijos como Marietta, Domenico y Marco— que participaron en las obras de madurez del artista y en las de su etapa final. Una *maniera* en torno a la cual, durante los últimos años de su actividad, el propio artista hizo una reflexión planteándose codificar en algunas pinturas su impulsiva forma de pintar para convertirlos en una dicción y un sistema repetible. En *La última cena*, realizada en 1592-94 para el presbiterio de San Giorgio Maggiore, Robusti sintetizó todas sus experiencias anteriores: los juegos de luz y sombra, los efectos perspectivos como elementos orientados a la persuasión, la complejidad compositiva, el efecto traslúcido de las figuras del rompimiento de gloria,



la factura rápida que fragmenta las superficies y desarticula la corporeidad de las figuras y objetos fundiéndolas con el entorno. Y de forma muy especial el color al fundir, en el rompimiento de gloria, el componente cromático con el trazo de luz en el espacio y destacando, en las figuras del relato, los contrastes cromáticos con la in-

Otro detalle de *El lavatorio*, Madrid, Museo del Prado

tensidad de los colores individuales como piezas cambiantes de un caleidoscopio. Elementos todos ellos surgidos de una forma vitalista de pintar, que aparecen aquí convertidos en el resumen de los componentes de una *maniera*.

El parangón y el modelo

En la pintura de Tintoretto la obra de Miguel Angel ejerció una acción constante. Y no tanto como un modelo seguido por el pintor sino como la referencia del paradigma de la *maniera* toscana, debido a lo cual el *parangón* no tardaría muchos años en producirse. Entre 1562 y 1564 Tintoretto realizó la decoración del ábside de la iglesia de la Madonna dell'Orto compuesta por cinco alegorías y dos composiciones de dimensiones colosales que representaban *La Adoración del becerro de oro* y *El Juicio Final*. Es evidente que para la realización de esta última pintura, de casi seis metros de ancho por quince de alto, Tintoretto tuvo presente, como una referencia inevitable, además de *La Gloria* (Madrid, Museo del Prado) de Tiziano, *El Juicio Final* de Miguel Angel, que podría conocer por estampas sin que haya que imaginar un hipotético viaje a Roma de nuestro pintor. Como en pocas obras la tensión creada por Tintoretto se convierte en un pathos que conduce a una autodestrucción. Autodestrucción de lo perecedero que será sometido a Juicio, plasmado por la fragmentación de las superficies, la despreocupación en el tratamiento de las figuras, la atomización de la materia, los juegos de la luz captados como una energía que lo altera y transforma todo. Es indudable que la obra aparece como una respuesta véneta al paradigma de Miguel Angel no sólo por la composición, sino por la audacia que suponía vulnerar todos los límites de la pintura. La composición, que puede ser considerada como la respuesta a un mito, entró en la historia a través del juicio crítico formulado por Vasari a raíz de su estancia en Venecia en 1566.

Vasari, al referirse a la pintura de Tintoretto, siempre tuvo presente en su mente, aunque en su opinión no lo dejara traslucir, el *Juicio Final* de Miguel Angel, admirando el gran sentido de la composición, a pesar de algunos aspectos que le parecieron extravagantes. En cambio, rechazó completamente la factura y la ausencia de dibujo, aspectos que Tintoretto se esforzó en acentuar como respuesta véneta a la concepción florentina de la pintura. A este respecto Vasari decía refiriéndose a la pintura de Tintoretto: *Si dicha caprichosa inventiva hubiese ido aparejada a un dibujo correcto y regulado, cuidando los detalles con diligencia, como lo hizo con el conjunto, expresando la confusión, el maremagnum y el espanto del día del Juicio Final, sería auténticamente una pintura estupendísima. Al primer momento, quien la mira queda estupefacto, pero observándola con detenimiento se da cuenta de que parece pintada de broma*. Pero lo que Tintoretto hizo fue desarrollar los medios expresivos hasta sus límites, sin obedecer a ningún imperativo académico de la *maniera*, para integrar en una sola unidad el *tema* y el *sistema*, la iconografía y la forma de pintar. Tintoretto no concebía la imagen religiosa como un relato correctamente tratado desde un punto de vista iconográfico y desarrollado desde un punto de vista formal si-



Milagro de San Marcos, 1548, Venecia, Galleria dell'Accademia

guiendo unos supuestos académicos. La imagen religiosa es, ante todo, exaltación y expresión, un objeto realizado para producir la sorpresa y provocar el asombro que produjo inicialmente en Vasari, antes de que la memoria crítica académica le hiciera pensar que era una obra que parecía realizada de broma.

Las principales críticas realizadas a la pintura de Tintoretto coincidían fundamentalmente en atacar en aquellos aspectos que se apartaban de la *maniera* florentina, tales como la expresividad y la ausencia de dibujo. A este respecto, el juicio de Vasari, formulado directamente sobre obras realizadas por Tintoretto fue certero y preciso y venía a sumarse a otros anteriores como la mencionada carta enviada por Aretino a Tintoretto en abril de 1548, a propósito de la pintura *El milagro de san Marcos liberando a un esclavo.* Aretino, tras alabar la pintura, le decía: *...dichoso vuestro nombre, si reunierais la presteza del acabado con la paciencia del hacer. Aunque a eso proveerán los años poco a poco.* Sin embargo, resulta evidente que Tintoretto no moderó con el paso del tiempo su *prestezza* sino que, por el contrario, acentuó este efecto de rapidez hasta convertir el inacabado en un planteamiento de su pintura.

Las críticas realizadas a la pintura de Tintoretto no se orientaron solamente a denostar la rapidez de la ejecución sino el desarrollo posterior seguido por su forma de pintar. Algunos años más tarde, entre 1562 y 1566, Tintoretto realizó para la Scuola Grande di San Marco otras tres pinturas que vio Vasari en su estancia en la ciudad en 1566.

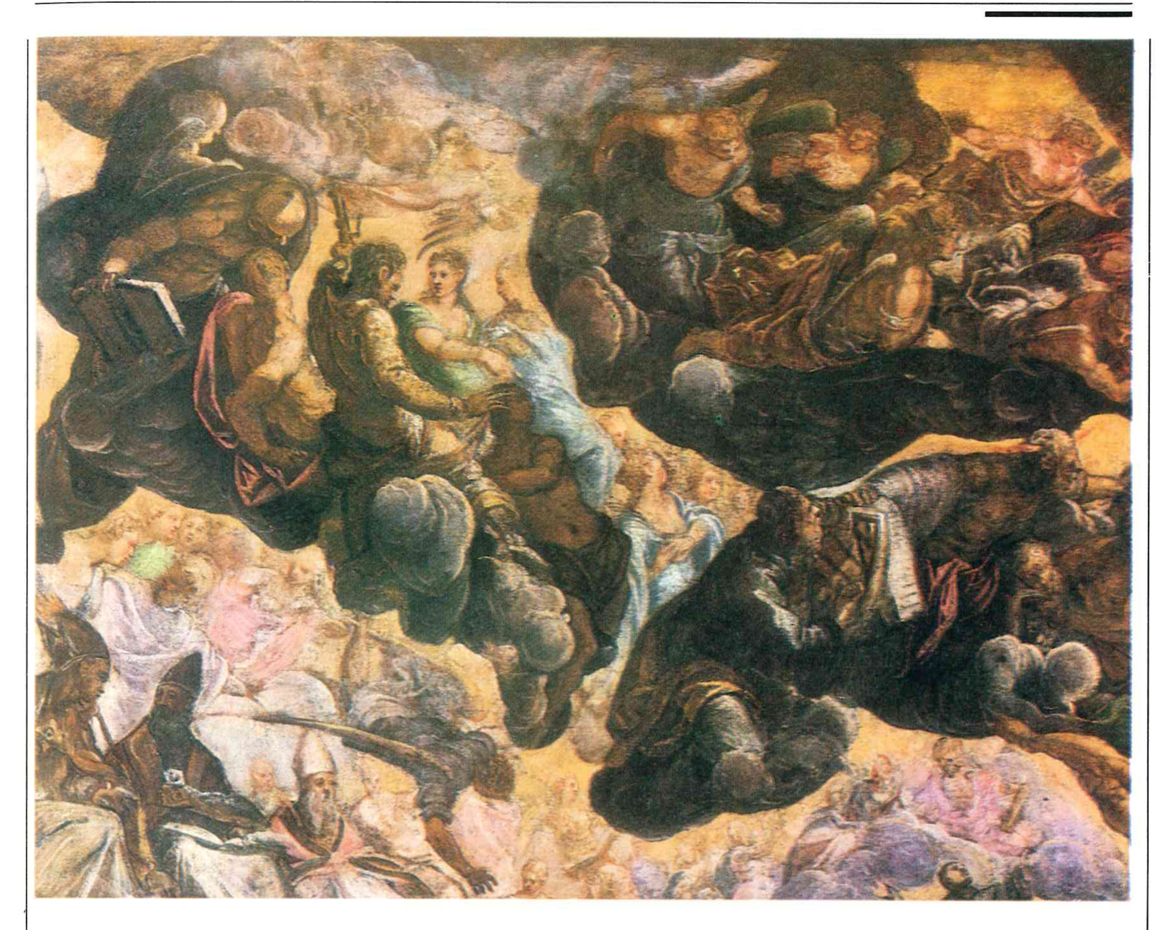
Tras analizar el *Milagro del esclavo*, cuando vio el primero de ellos afirmó *en otra hay una tempestad marina y San Marcos en el aire que libera a un devoto suyo también; ésta ya no está hecha con la diligencia de la primera*. Implícitamente Vasari criticaba la evolución de la pintura de Tintoretto. Entre la ejecución de *San Marcos liberando al esclavo*, realizada en 1548 y la de *San Marcos liberando a un sarraceno de un naufragio*, de 1562-66, habían pasado unos quince años. Tintoretto no corrigió, siguiendo el consejo de Aretino, su *prestezza*, sino que continuó experimentando con ella como una forma de investigación inseparable de su pintura.

En la obra de Tintoretto, la mencionada emulación de Miguel Angel como paradigma artístico se produjo en repetidas ocasiones. El mito de Miguel Angel funcionó como una constante e inevitable referencia y Tintoretto planteó en algunas obras un parangón con Miguel Angel. Es el caso de algunas obras de la madurez, como *La Crucifixión* (1565) de la Salla dell'Albergo de la Scuola di San Rocco o las tres pinturas principales del techo de la Sala Grande de este mismo edificio, que representan *La serpiente de bronce, Moisés haciendo manar agua de la roca* y *La recolección del maná*, que ponen de manifiesto una inequívoca complacencia en la comparación con el paradigma de Miguel Angel. Sin embargo, esta actitud de Tintoretto no comportaba el desarrollo de una postura que negase el valor paradigmático del arte de Miguel Angel. Muy al contrario, se trataba de establecer un contrapunto por el que la *maniera* véneta, representada en el paradigma de Tintoretto, se ofrecía como un nuevo modelo en el que nuestro pintor encarnaba el papel de un nuevo Miguel Angel, de un Miguel Angel veneciano.

En las mencionadas pinturas del techo de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, en los escorzos, forzados por un efecto perspectivo determinado por su situación en el techo, Tintoretto desarrolló una monumentalidad licenciosa y dinámica en claro contrapunto con la ordenada *terribilitá* miguelangelesca. En *La serpiente de bronce*, la acción divina crea una tensión surgida de la presencia de lo sobrehumano, entendida como un impacto sobre las figuras y como efecto de lo divino en el entorno en el que se hallan esas figuras, de la luz, del color y de los elementos atmosféricos. Y lo mismo vemos en *La recolección del maná* en la que el escenario y los protagonistas crean una unión, cargada de una tensión densa, entre lo sagrado y lo terreno. Tensión que procede del intento de establecer, a través de la imagen, una versión específica de un pasaje conocido por un texto literario.

Boceto y ejecución

Pero si esta actitud de Tintoretto cabe interpretarla como algo derivado de su forma existencial de entender la práctica de la pintura también existen otros factores de índole plástica que la justifican. Tintoretto rechazó el valor del dibujo y del boceto previo como soporte y fundamento de la pintura, reduciendo todo el proceso al acto mismo de pintar. A ello se refería explícitamente Vasari en la crítica que hacía de su pintura en la introducción de la biografía del pintor cuando afirmaba que Tintoretto *En las cosas de la pintura es muy ex-*



***El Paraíso*, detalle, Madrid, colección Thyssen-Bornemisza**

travagante, caprichoso, rápido y decidido como perfectamente se puede ver en todas sus obras, y sobre todo en la composición de las historias fantásticas realizadas por él de forma distinta, apartadas de todo lo establecido por los demás pintores. Es más, superó su propia extravagancia con nuevas y caprichosas invenciones y extrañas ocurrencias de su cerebro, trabajando sin una idea previa y sin dibujo, como dando a entender que el arte de la pintura es una burla. En ocasiones dejó unos esbozos como obras acabadas, trabajados de forma tan basta que en ellos se ven las pinceladas dadas con vigor y hechas más por azar que por el dibujo y el juicio.

Porque lo que venía a suponer la actitud de Tintoretto era el suprimir la división entre la idea como planteamiento intelectual y la ejecución como procedimiento mecánico, sintetizando ambos aspectos en uno solo. La idea continúa en la ejecución y se conforma en el proceso de realización y ejecución. Para Tintoretto no existían las fases del proceso creativo claramente delimitadas por Vasari. No hay una idea, a la que sucede un estudio previo y una realización posterior, como procesos sucesivos e independientes. En realidad, la aparente competitividad de Tintoretto para hacerse con la realización de la pintura de la Scuola di San Rocco, a que nos hemos referido, fue solamente un ejercicio de afirmación, una ostentación complacida del autoconvencimiento de su capacidad surgida como cumplimiento de una exigencia vital. Para nuestro artista cada uno de estos tres procesos

son cuestiones distintas y diferentes. Para él la pintura se desarrollaba fundiendo la idea con el proceso de ejecución. Una idea que se concibe en función del proceso de ejecución y un proceso de ejecución que surge como plasmación de la idea. Las pinceladas que *se ven* y que aparecen *dadas con vigor y al azar* eran la consecuencia de este proceso en el que se quiere evitar las alteraciones académicas producidas por el dibujo, los estudios preparatorios y la eliminación de aquellos elementos que, por encima de una concepción intelectual de la pintura, ponen de manifiesto que ésta surge como un pulso de la vida y un fragmento de la existencia.

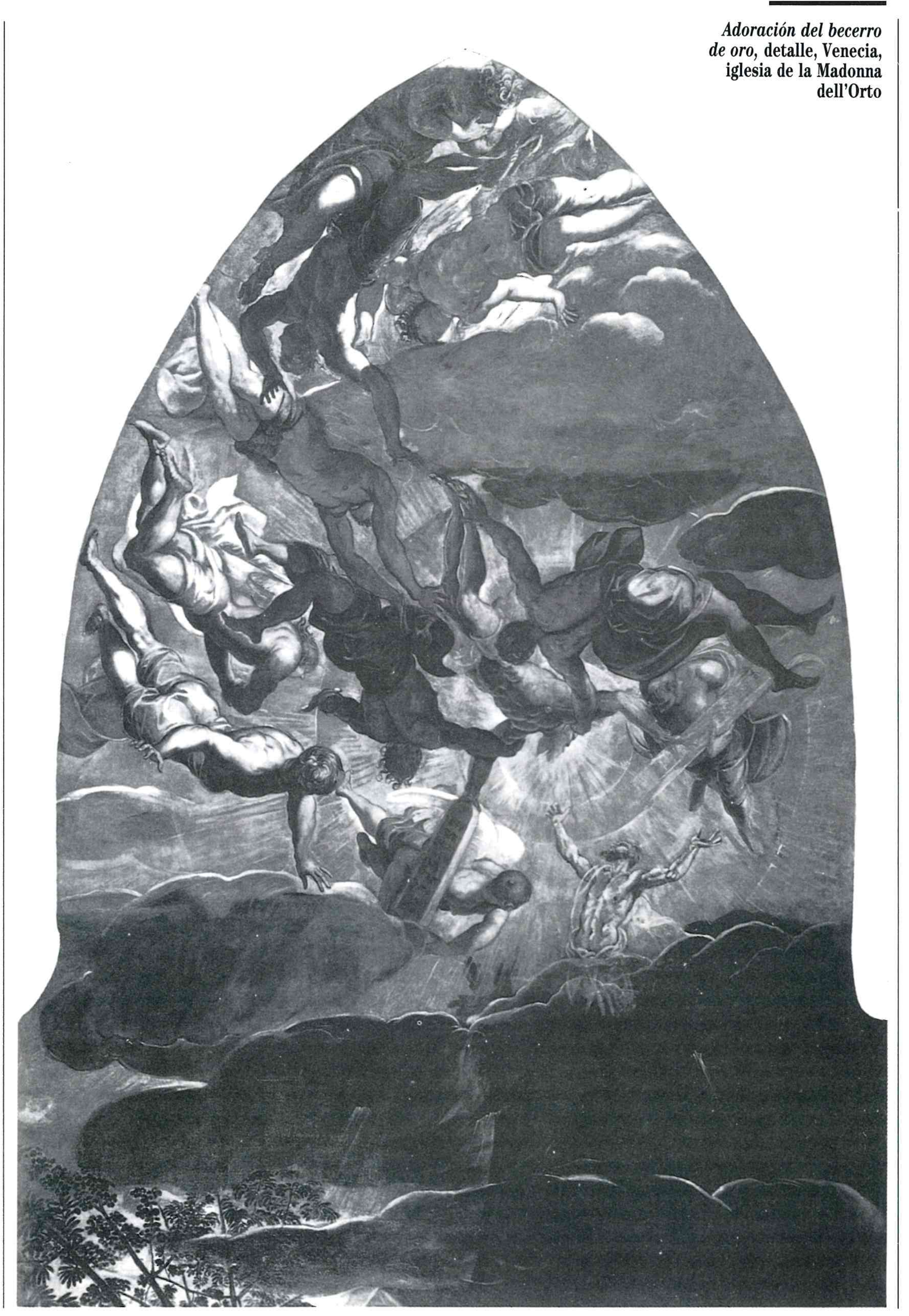
En la pintura de Tintoretto domina, por encima de cualquier normativa de carácter intelectual, un irrefrenable deseo de expresividad. La pintura es el acto de pintar, la acción de pintar. Cuando entre 1575 y 1578 realizó una serie de lienzos para la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, Tintoretto llevó a sus últimas consecuencias la conversión de la acción de pintar en una categoría estética. Algunos pormenores, especialmente los que corresponden a los fondos de algunas composiciones como *El Bautismo* constituyen un claro ejemplo de esta dicción espontánea que se construye durante el acto de pintar, y que incorpora como un componente matérico de la pintura la textura de la tela que intencionadamente deja traslucir. Y lo mismo la unión entre luz y color, a veces fundidos en un mismo componente de la imagen. Porque el pintor, mientras pintaba, realizaba una acumulación de elementos, de signos, de trazos, de golpes de materia y de la textura del soporte que, a partir de este momento, quedaba inseparablemente unida a la condición de la pintura.

El inacabado

La acción de la pintura, la supresión del valor de los estudios previos, convertían a aquella en una acción rápida, como la que permitió a Tintoretto realizar el cuadro mientras sus competidores hacían los dibujos previos. A esta rapidez, surgida de la supresión de los estados previos al cuadro definitivo, por considerarse ajenos a él, se debe el efecto del inacabado que ofrecían las obras de Tintoretto para una sensibilidad académica florentina. Poética del inacabado que convertía en obras concluidas *esbozos dados por acabados*. En ellos Tintoretto plasmaba una forma esencialmente veneciana de entender el inacabado manierista a la vez que definía los límites expresivos de la *maniera* véneta. Con su pintura Tintoretto puso de manifiesto cómo la *maniera* véneta no era solamente una alternativa del color, sino también el desarrollo de una pintura que prescindía de la primacía normativa del dibujo. En este planteamiento, la rapidez de ejecución y el desentendimiento de los condicionantes académicos de la ejecución, entre los que para Tintoretto se incluía el dibujo, eran cuestiones preferentes. A eso se refería P. Aretino en la carta de 1548 que ya hemos reproducido.

Sin embargo, el predominio de la *prestezza* frente a la *pazienzia* distaba mucho de ser un defecto de juventud, dado que en realidad era una forma de entender la pintura. Tintoretto, sin volver a los valores tradicionales de la pintura de carácter artesanal unió la idea con la práctica en una síntesis que tenía que realizarse desde la *prestezza*

Adoración del becerro de oro, detalle, Venecia, iglesia de la Madonna dell'Orto



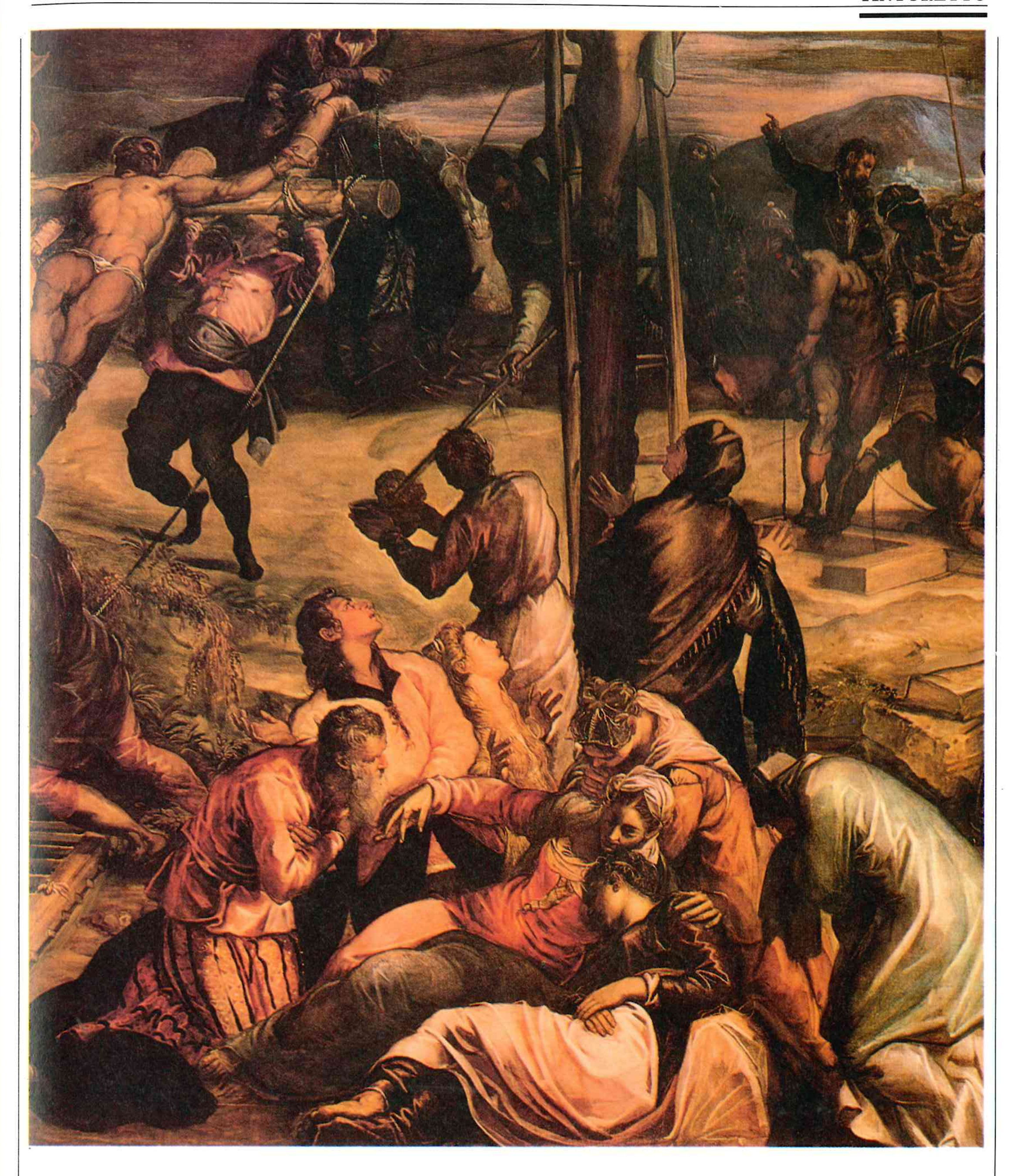
o, al menos, con una forma de pintar y unos resultados que parecían producto de la diligencia, la rapidez y la espontaneidad. Pues precisamente el hilo conductor que se mantiene desde sus primeras obras hasta las últimas se resume en la idea de que Tintoretto no convertirá nunca la *prestezza* en *pazienzia*. Porque en su ideario lo que predominaba era la idea de elevar la transgresión y la licencia a categorías estéticas fundadas en una práctica ininterrumpida.

Algunas pinturas como *El Bautismo de Cristo* (1579-81), pintado para las paredes de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, es uno de los más claros exponentes de esta audacia de dicción en la que el relato alcanza una dimensión apoteósica y triunfal, mediante los contrastes sublimados de la luz que proporciona a las figuras una monumentalidad fugaz y la forma improvisada, rápida, transitoria en contraste con el efecto inacabado de las figuras representadas en último término. A este respecto, Tintoretto logró desarrollar una forma muy particular para la representación de las figuras y objetos de los fondos acentuando el valor de los tonos claros y el tratamiento abocetado que les da una transparencia vítrea y un efecto de aparición fugaz.

Venecia, taller de la pintura

Como pintor, Tintoretto introdujo rasgos inéditos en el comportamiento social y en la psicología habitual de los artistas. A diferencia de Tiziano, Tintoretto no fue un hombre de gran mundo que se ve solicitado por una amplia clientela en la que figuran reyes y papas. Muy al contrario, Jacopo Robusti, vivió, murió y trabajó siempre en Venecia. El viaje, el itinerario, como forma obligada del artista para ampliar sus conocimientos, no formó parte de la formación del pintor. O, al menos, no dejó en él la huella que en otros artistas. Venecia, convertida en el único o, al menos, en el mejor de los universos posibles, fue el escenario de su vida y de su actividad como artista. En Venecia desarrolló una actividad en la que lo sagrado y lo profano actuaban en un mismo escenario. En este sentido, Tintoretto fue el cronista de la sociedad veneciana de la segunda mitad del siglo XVI representando las efigies de sus principales protagonistas, de sus preferencias y de sus creencias. Y, también, uno de los configuradores de estas mismas ideas y creencias a través del poder convincente y seductor de su pintura.

Tintoretto nació en Venecia en 1518, según se deduce de su acta de defunción del 31 de mayo de 1594 en la que se dice que tenía 75 años y ocho meses. Su padre, Giovanni Battista Robusti, era tintorero de seda, de quien le vino el nombre de Tintoretto. Su actividad se halló vinculada de forma excepcional a Venecia, a los problemas plásticos venecianos, a una clientela concreta que con frecuencia al cabo de algunos años volvía a llamarle para realizar otro ciclo de pinturas. Esta aparente limitación no impidió que, a causa de su prestigio —en 1566 era llamado, junto con Palladio, Salviati y Tiziano para formar parte de la Academia de Pintura de Florencia—, fuera requerido para realizar obras para otros clientes que residían fuera de Venecia, como la familia de los Gonzaga de Mantua y Felipe II para quien, según consta en una carta del embajador Girolamo Lippomano, trabajaba en un *Juicio*.



La Crucifixión, **1565, detalle, Venecia, Scuola Grande di San Rocco**

Lo cierto es que las paredes de los edificios venecianos se fueron cubriendo con los expresivos y coloristas lienzos de Robusti debido a su infatigable actividad y a su empeño por acaparar todos los posibles encargos, ofreciéndose en ocasiones a realizarlos por el simple pago de los materiales. Su amplísima e ininterrumpida labor cubrió de lienzos iglesias venecianas como San Marcuola, San Marcial, Madonna dell'Orto, San Rocco, San Benito, Santa María Maggiore, San Giorgio Maggiore, a las que deben sumarse las series realizadas para la Scuola della Trinitá, Scuola Grande di San Marco, la Scuola di San Rocco (Sala dell'Albergo, Sala Grande, Sala Inferior) y el Palacio Du-

cal (Salita de los Inquisidores, Sala de las Cuatro Puertas, Sala del Senado, Sala del Gran Consejo).

La obra de Tintoretto configuró una nueva imagen de los interiores de los edificios venecianos que lleva indisolublemente asociada la impronta de su pintura. Pero, además, esta abundancia de obras y el hecho de que casi todas ellas fueran realizadas para Venecia introdujo un aspecto nuevo en relación con la percepción de la propia obra del artista. A diferencia de otros pintores cuya obra se dispersó, debido a que fue realizada para edificios de distintas ciudades, Tintoretto tuvo a su alcance durante toda su vida la obra que fue realizando en Venecia, con las posibilidades de referencia y recurrencia que suponía disponer de un corpus de modelos de sus propias obras. Y lo mismo sucede con su formación, realizada en el entorno veneciano o con el taller que, a medida que aumentaban los encargos, tuvo que organizar para atenderlos. Su taller constituye otro aspecto que hace todavía más introvertida la pintura de Tintoretto. Fundamentalmente se trató de un taller familiar formado por sus hijos: Marietta, nacida en 1556, que fue pintora y trabajó en el taller paterno, Marco y Domenico, que logró cierta fama tras el fallecimiento de su padre.

Formación y modelos venecianos

Intentar buscar la huella del taller en el que Tintoretto adquiriría su formación inicial es un esfuerzo vano debido a que su personalidad no arranca de unos principios adquiridos, unos modos asimilados y un lenguaje formado y desarrollado. Podemos rastrear la posibilidad de hallar algunos talleres en los que se formaría. A este respecto se pensó en Tiziano como su maestro, aunque posteriormente se descartó esta hipótesis para pensar en un aprendizaje con otros artistas como Pordenone, Bonifacio o Schiavone, pintores insumisos a la normativa del Clasicismo y para los que la práctica de la licencia y la expresividad eran categorías habituales. Sin embargo, en la formación inicial, estos contactos afectarían más al oficio y a los rudimentos técnicos de la profesión que a los fundamentos y principios formales de su lenguaje. Por su carácter antinormativo, por su rechazo de los convencionalismos académicos, por tratarse de una pintura surgida de unos impulsos en los que la norma y el principio se traducen en una actitud vital, el arte de Tintoretto parece surgido de un gesto irrepetible, contrario a cualquier tipo de dependencia de una fuente concreta. De ahí que la pintura de Tintoretto deba ser considerada como una expresión personal y fuertemente individualizada, casi imposible de transmitir, y surgida de la propia práctica de la pintura.

Algunos autores creyeron ver en Tintoretto la síntesis del modelo ideal del dibujo de Miguel Angel y el colorido de Tiziano auspiciada por Pino, en un intento de establecer una concordancia entre el modelo florentino y el modelo veneciano. Así, Borghini decía que ... *tomó por principal maestro las obras del divino Miguel Angel, no reparando en gastos para tener copias bien hechas de las figuras de la sacristía de San Lorenzo y todos los buenos modelos de las mejores estatuas que hay en Florencia. De ahí que él mismo no reconociera por maestros en las cosas del diseño más que artífi-*



***El hallazgo del cuerpo de San Marcos*, 1562-66, Milán, Pinacoteca Brera**

ces florentinos; pero en el color, dice haber imitado a la naturaleza y después, particularmente a Tiziano, en tanto que muchos retratos hechos por él han sido considerados obra de Tiziano (*Il Riposo*, 1584). Pero esta afirmación de Borghini debemos entenderla como una referencia más que como una definición. Pues es evidente que Tintoretto desarrolló una tensión de la que carecen las obras de Tiziano, pero que existe también en otros artistas manieristas y que en el problema del color continuó, hasta llevarla a sus últimas consecuencias, la *maniera* véneta.

Además, Tintoretto no se adaptó a los supuestos formales de Miguel Angel salvo en el dinamismo y el patetismo de sus figuras y com-

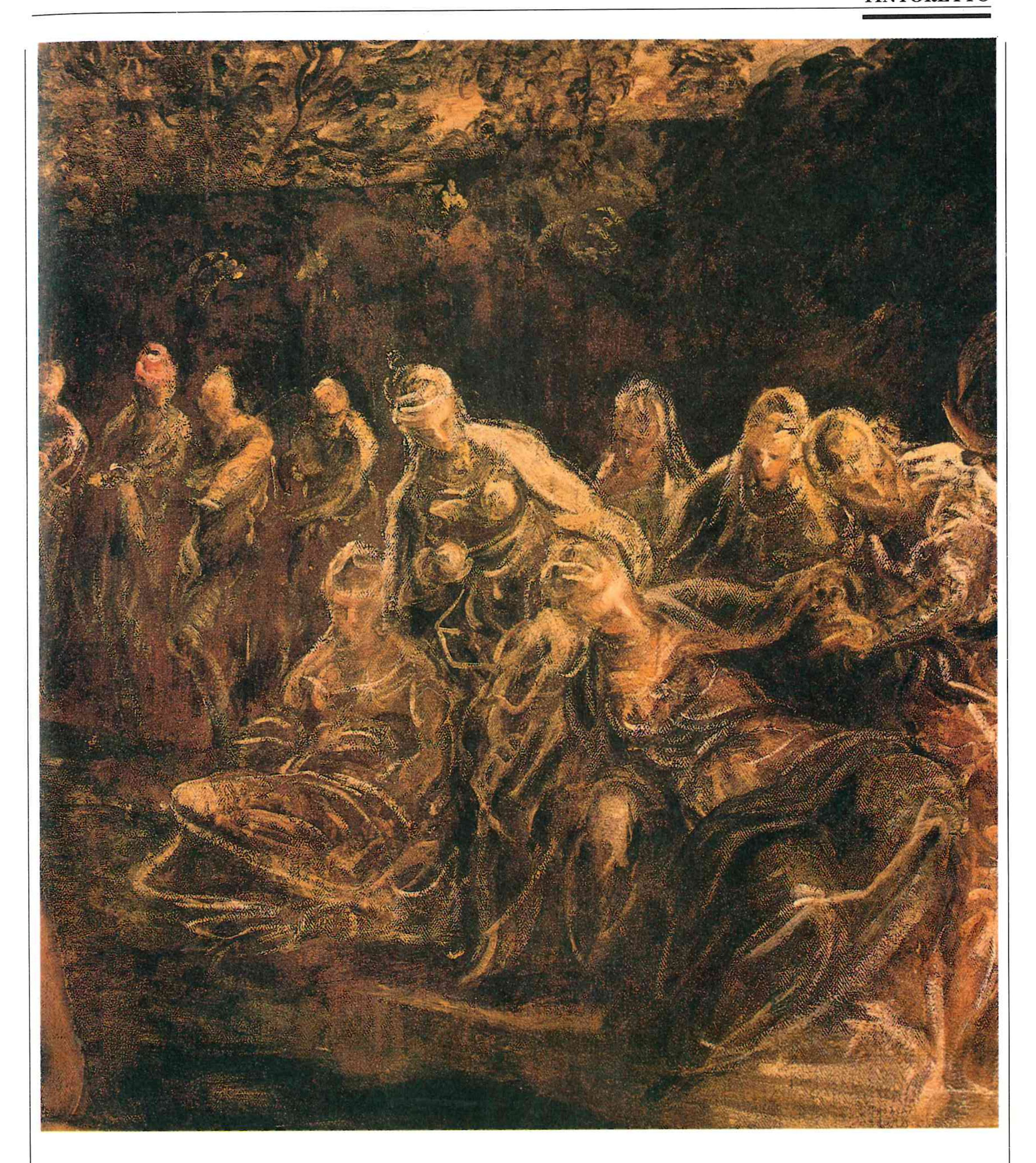
posiciones. Nunca en el dibujo, del que Tintoretto hizo una renuncia expresa. Y lo mismo sucede en relación con el color de Tiziano, atemperado y armónico, característico de una definición véneta del clasicismo desarrollada como una antítesis al dibujo florentino. En Tintoretto el color experimentó una evolución que discurre desde el esmaltado y transparente de sus obras maestras iniciales, como *San Marcos liberando al esclavo*, a la expresividad y fusión con la luz de sus obras de madurez en las que la totalidad de los colores de la composición se pliegan a la unidad efectista del conjunto.

La renovación de la pintura de Tintoretto se planteó, además, de como una disyuntiva frente al modelo florentino, como una ruptura con el clasicismo definido por Giorgione y Tiziano en la misma Venecia. A este respecto, Tintoretto desarrolló una destrucción del equilibrio entre forma, factura y color de la pintura de Tiziano. Además del sentido mucho más dinámico de sus composiciones, la factura —como expresividad del gesto del pintor— se convirtió en el elemento definidor de la forma y el color. En este sentido no ha de extrañar que fuera Tintoretto quien en su madurez plantease una opción manierista véneta como actitud de modernidad frente al sentido equilibrado de la última pintura de Tiziano.

Los inicios de la nueva *maniera*

Las fechas que trazan el argumento de la biografía de Tintoretto son sumamente significativas y determinantes. Sabemos que en 1539 trabajaba ya como pintor independiente. Y lo cierto es que desde sus primeras obras, se aprecian los rasgos definidores de una *maniera*, distanciada del *Renacimiento clásico* veneciano vigente a través de la actividad de Tiziano, que alcanzará tempranamente una definición precisa.

Inicialmente Tintoretto realizó obras en las que se halló condicionado por los imperativos del encargo y por los modelos propios de la tradición pictórica veneciana. Es el caso de varias composiciones con figuras de la Virgen con santos de medio cuerpo, como *La Virgen con el niño entre dos santos*, pintada hacia 1537, o *La Sagrada Familia con el procurador Girolamo Marcelo y San Jerónimo* (hacia 1538), ambas pertenecientes a colecciones privadas. En ambas pinturas Tintoretto siguió unos modelos temáticos y compositivos típicos del clasicismo veneciano definidos en torno a 1500, si bien tratándolos con una espontaneidad desconocida en las primeras versiones vénetas de esta temática. Pues no se trata solamente de establecer una descomposición de la superficie pictórica ni de emplear una factura desentendida de sus funciones descriptivas, sino de introducir paralelamente un dinamismo de las figuras que fuera concordante con la *maniera* expresiva buscada por el pintor. Algunas obras iniciales estudiadas por Pallucchini, como *La Virgen con el Niño, San Juanito y tres santos* de cuerpo entero (Londres, colección particular) cuya ejecución se sitúa entre 1538 y 1540, *La Sagrada Familia con san Juanito, san Jerónimo, santa Ana, santa Catalina de Alejandría y san Francisco* (Nueva York, Wildestein) muestran relaciones con Bonifacio y un estilo que nada tiene que ver con Tiziano cuya pintura se hallaba todavía por entonces inmersa en un clasicismo ideal



El Bautismo de Cristo, detalle, Venecia, Scuola Grande di San Rocco

y equilibrado aunque más libre que el de sus obras iniciales. La orientación seguida por Tintoretto desde sus primeras obras se inclinó por un manierismo monumental y dinámico tratado con una factura espontánea y libre.

En la pintura de Tintoretto, como tendremos ocasión de ver más adelante, aparece otro elemento que será inseparable de las corrientes del Manierismo veneciano: el valor conferido a la escenografía, a los juegos espaciales y a la experimentación de los recursos perspectivos. En las obras que acabamos de mencionar nada de esto aparecía. Sin embargo, fue una preocupación que atrajo muy pronto el interés de nuestro artista. En obras tempranas como *La Virgen con el*



Virgen con el Niño, colección privada (arriba). *Sagrada Familia con Santa Ana, San Juanito y un donante,* colección privada, Suiza (arriba, derecha). *Virgen con el Niño, San Juanito, San José una santa y un santo guerrero,* colección O. Klein, Nueva York (arriba, derecha)

Niño (Venecia, Colección Curtis) pintada hacia 1541-42, Tintoretto mostraba ya su preocupación por la organización espacial de los escenarios y los juegos y efectos perspectivos logrados a través de los pavimentos. Y, también, por la compleja articulación de paisaje y arquitectura en la ordenación de sus escenarios. Una preocupación que aparece igualmente ya más desarrollada en obras tempranas del artista, como *La disputa de Jesús en el templo* (Milán, Museo del Duomo), de hacia 1542 y 1543 o los cuatro frontales de arcón con escenas bíblicas conservados en el Museo de Verona. A este respecto deben mencionarse aquí seis tablas con historias bíblicas conservadas en el Kunsthistorisches Museum de Viena y cuya ejecución se sitúa hacia 1544-1548. Se trata de seis pinturas cuyo formato apaisado inclina a pensar que formarían parte de la decoración pictórica de un mismo arcón —tipo de pintura que por el testimonio de Ridolfi, sabemos que realizó Tintoretto en su juventud— y cuya antigua atribución a Schiavone pone de relieve las deudas del joven pintor con este artista. En casi todas ellas Tintoretto articula el espacio mediante una escenografía arquitectónica clásica basada en la combinación de diversos elementos arquitectónicos que aparecerán de forma reiterada en sus obras de madurez.

En los límites de la *maniera*

EN la época de Tintoretto, desde distintas acepciones, todos los pintores se movieron, como seguidores o creadores, en el marco de una *maniera*. Su actitud podía ser la del artista que había asimilado unos principios y los ponía en práctica o la del artista que rompía con los principios codificados y desarrollaba la licencia como forma de subvertir la norma. En relación con el arte de su tiempo, Tintoretto desarrolló una pintura que se sitúa en los límites no sólo de la *maniera* sino también de la licencia. Pues no se trató solamente de vulnerar, burlar, omitir o atacar, sino de transgredir, hacia un horizonte desconocido, la práctica habitual de la pintura. *Tintoretto* —escribía Vasari— *dejó a veces algunos esbozos, dándolos por acabados, groseramente trabajados, en los cuales se ven las pinceladas dadas con vigor y al azar, más que por el dibujo y el criterio*. El criterio o, lo que es lo mismo, el empleo armónico, conforme a determinados principios, de la práctica del arte.

La pintura veneciana se había mantenido con Tiziano sin desbordar los límites de la buena pintura y los equilibrios del Clasicismo. Aunque su arte difería sensiblemente del de los maestros florentinos, su prestigio y su proyección internacional tuvieron que ser reconocidos como una variante aceptable del Clasicismo. Tiziano siguió la *maniera* inaugurada por Giorgione, y criticada por Vasari al comienzo de la vida de Tiziano: *Lo mismo que otros han ejercitado la mano dibujando en la tela, así se llega, después de mano tras mano, con mayor agilidad a conseguir el arte de la pintura; y así, practicándose en él, se consiguen el juicio y el estilo perfectos, eliminando pronto el cansancio y la dificultad con que se realiza la pintura, ya que dibujando en la tela se viene a llenar la mente de hermosos conceptos y se logra hacer de memoria todas las cosas de la naturaleza sin tener que tenerlas siempre delante, al mismo tiempo que con la vaguedad de los colores se elimina la dificultad de no saber dibujar, a la manera de lo que hicieron durante muchos años los pintores venecianos Giorgione, el Palma y el Pordenone, así como otros que no vieron Roma ni otras obras de gran perfección*. El color permite, por su vaguedad, disimular la primacía del dibujo. Porque, según Vasari, refiriéndose a Tiziano: *quien no ha dibujado bastante y estudiado las obras antiguas y modernas, no puede practicar por sí mismo ni copiar del natural con la gracia y perfección que proporciona el arte fuera del orden de la Naturaleza, pues ésta tiene algunas cosas que no son*



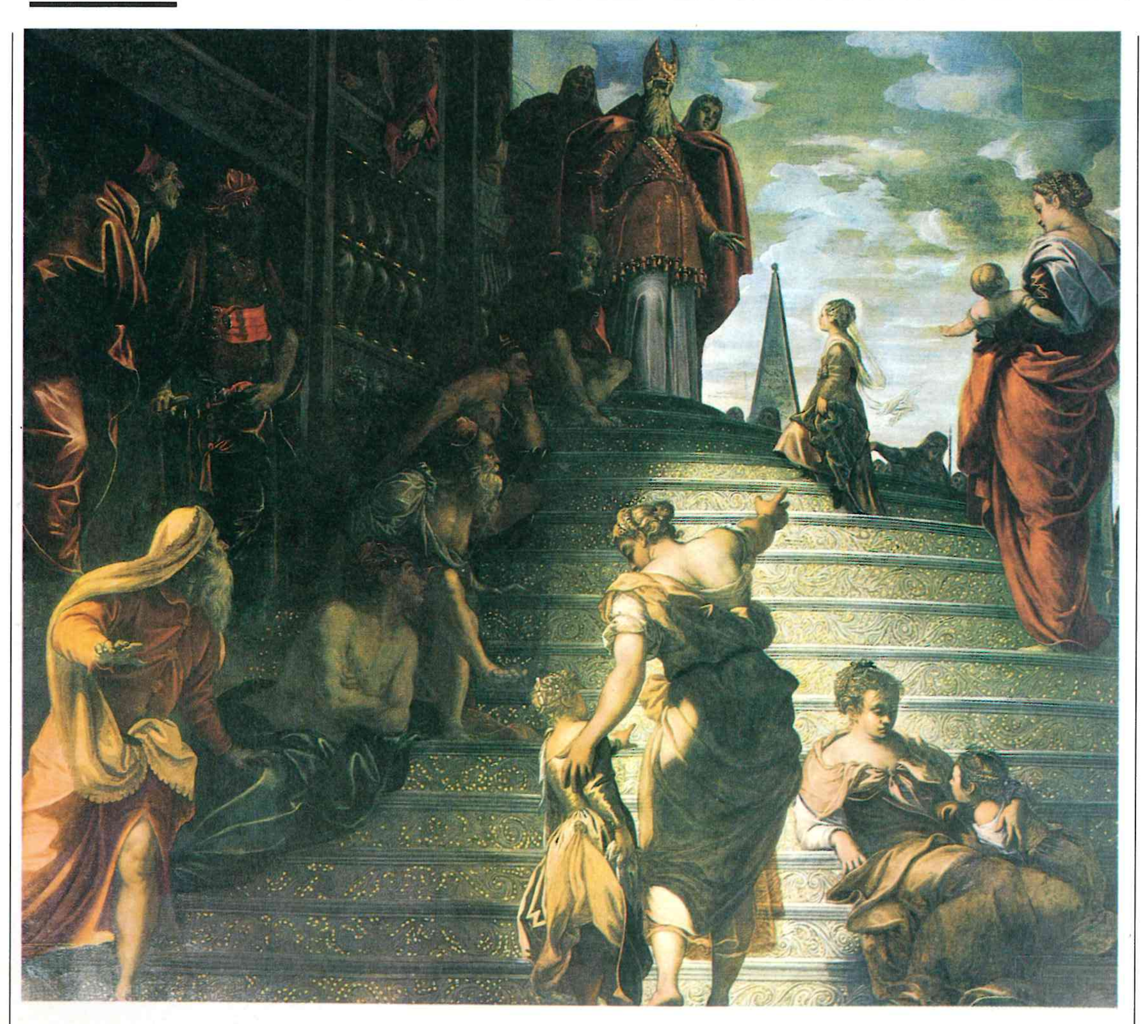
***Venus, Vulcano y Marte,* Munich, Alte Pinakothek**

bellas. Sin embargo, la *maniera* veneciana de Tiziano presentaba unas soluciones que podían ser aceptadas incluso por defensores acérrimos del dibujo como Vasari, que dijo de él que *ha tenido en Venecia algunos rivales, pero no de mucho valor, pues los ha superado fácilmente con su arte y su don de gentes*.

El juicio, crítico y comprensivo, a la vez, de Vasari hacia Tiziano formaba parte de una estrategia. De los venecianos valoraba a Tiziano, artista internacional, solicitado por el emperador Carlos V y el papa Paulo III, concentrando sus críticas, furibundas y exacerbadas, en la obra de otros artistas como Tintoretto, en quienes la *maniera* veneciana se mostraba en el borde de sus límites.

En las pinturas del techo de la Gran Sala Superior de la Scuola di San Rocco, Tintoretto planteó no sólo la convicción en tono triunfal de la *maniera* véneta sino una nueva relación entre la propia materialidad de la pintura y la representación. La materia de la pintura abandona su función modeladora de figuras y objetos para convertirse en un valor en sí misma. A ello se refería en tono crítico Vasari cuando decía que en la pintura de Tintoretto *se ven las pinceladas dadas con vigor y al azar*. Antes que el objeto, percibimos, en muchas de sus partes, la materialidad de la pintura, el valor expresivo y fragmentador del trazo, el gesto, el desprecio por los valores del dibujo y de la forma, la primacía de lo expresivo y el valor exaltado del color. Pero también, como sucede en las pinturas de las paredes con temas del Nuevo Testamento de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, el discurrir resbaladizo, rápido y nervioso del pincel sobre el lienzo. Del pincel como prolongación o como componente ya de la mano del pintor.

Quizá porque el pincel había perdido para nuestro pintor su con-



La presentación de la Virgen en el templo, 1552, Venecia, iglesia de la Madonna dell'Orto (arriba). *La Asunción,* 1555, Venecia, iglesia de Santa María de la Asunción (página derecha)

dición tradicional de modelador y descriptor, de instrumento para empastar, concretar y delimitar y se había convertido en un instrumento distinto. Un instrumento que para Tintoretto ya podía no ser imprescindible para su actividad. Porque para algunas partes de su pintura el pincel era innecesario debido a que los resultados que pretendía conseguir eran algo muy distinto de los que se obtenían con el pincel y para los que el pincel fue inventado. El resultado al que quería llegar Tintoretto era una pintura que reflejase el pulso de la vida. Y el pincel era para esto un intermediario inútil o una pantalla que racionalizaba excesivamente el paso de ese golpe de vida desde la mano del pintor al lienzo.

Tintoretto y el Manierismo veneciano

En la pintura de Tintoretto la confrontación con las tendencias clasicistas se produjo inicialmente por una doble vía. Por un lado, es evidente que algunos de sus posibles maestros, directos o indirectos, como Bonifacio, Pordenone y Schiavone supusieron una referencia para las inquietudes del joven pintor que discurrían por unas vías muy



distintas de las del atemperado y equilibrado clasicismo de Tiziano. Algunas obras iniciales suyas, como los mencionados *Techos de Módena* ponen de manifiesto una preocupación temprana por los juegos perspectivos, los escorzos y el desarrollo de unas proporciones muy diferentes de las equilibradas ordenaciones del Clasicismo. Lo cual derivaba probablemente del conocimiento de la obra decorativa de Giulio Romano en la Sala de Psique del Palacio del Té de Mantua. Al menos Tintoretto utilizaba la pintura, en la que sigue la disposición de *quadri riportati*, como elemento de ficción para transformar los límites de la arquitectura y convertir la condición material de cierre de un techo en una representación ilusionista que alterase visualmente los límites físicos de la arquitectura.

En torno a 1550 se aprecian en la pintura de Tintoretto soluciones orientadas a configurar una nueva dimensión de la imagen. Acorde con los planteamientos manieristas, sus obras de estos años tantearon una nueva dimensión en composiciones como *El milagro de san Marcos*, en la que el torbellino de figuras desmontaba los supuestos clasicistas de orden, simetría y claridad, acentuando los elementos patéticos, los contrastes de luces y sombras y la exaltación del color, al igual que sucede en *San Roque curando a los apestados*. No solamente era la tensión de las figuras con un sentido de la *terribilitá* propio de la *maniera* véneta, sino el efecto espectacular de los formatos apaisados —utilizado igualmente en *El Lavatorio* del Museo del Prado—, lo que venía a alterar la unidad de las composiciones clasicistas. Contradicción que también se plantea en los efectos contrastados de la luz y la sombra, en la ambigüedad de espacios en penumbra, en las sutiles alteraciones introducidas por la visión de varios puntos de vista a través de espejos como es el caso de *Venus, Vulcano y Marte* (Munich, Pinacoteca Antigua), realizada en 1551-52. Y también en la exaltación expresiva del color.

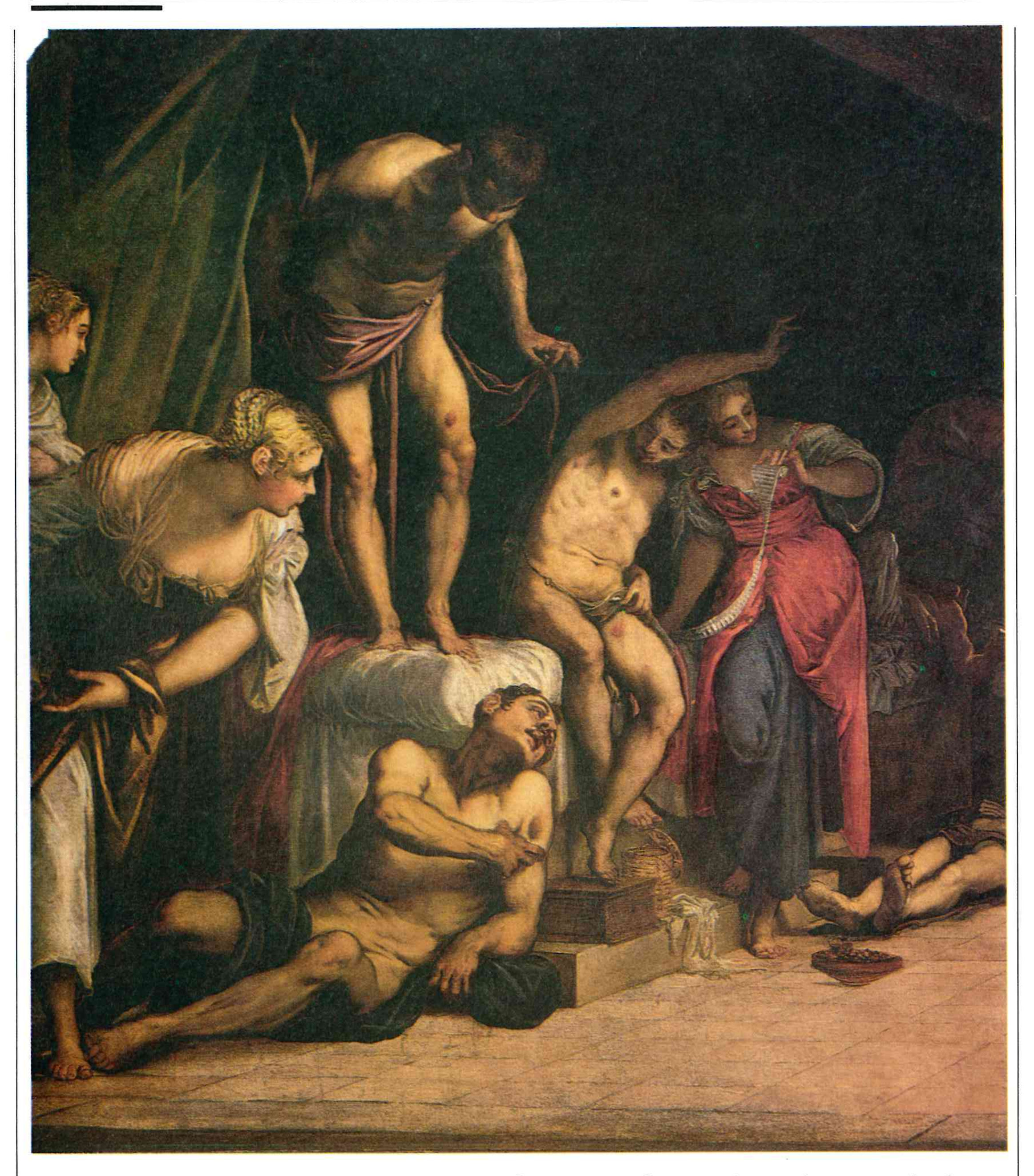
Lo cierto es que la pintura de Tintoretto alcanzó a principios de los cincuenta uno de sus momentos de máxima integración con los problemas formales y compositivos del Manierismo. Su obra posterior, como analizaremos más adelante, aunque también mantuvo esta relación, se desenvolvió siguiendo unos cauces propios surgidos de la experimentación de las nuevas exigencias de la imagen religiosa.

Algunas obras de principios de los años cincuenta se orientaron según cauces surgidos de la vulneración del clasicismo. Es el caso de *La presentación de la Virgen en el templo*, de *La aparición de la cruz a san Pedro* o de *La degollación de san Pablo* pintados por Tintoretto, entre 1552 y 1556 para los postigos del órgano de la iglesia de la Madonna dell'Orto. En estas pinturas la sugerencia de una dimensión irreal e inabarcable, el desarrollo de unas figuras con unas proporciones estilizadas, al igual que la concepción tensa y patética del espacio, acreditan la consolidación de un manierismo radical veneciano. *La presentación de la Virgen en el templo* que acabamos de mencionar tiene su paralelo con *La presentación de Jesús en el templo* (Venecia, Academia), realizada en 1554 y con el mismo efecto espectral debido a la utilización de un punto de fuga elevado y una estilización distorsionada de las proporciones de las figuras. Tintoretto en estas obras, aunque acentúa la atomización de la pintura y de la materia, se movió fundamentalmente en lo que podríamos denominar un marco ortodoxo dentro de la licencia manierista.

Una de las obras realizadas en la década de los años cincuenta en



La aparición de la Cruz a San Pedro, Venecia, iglesia de la Madonna dell'Orto



las que se pone de manifiesto este planteamiento, impregnado de recursos propios de la imagen religiosa creados por Tintoretto, es la célebre *Crucifixión* (Venecia, Museo de la Academia), realizada en 1554 y que constituye un manifiesto y una síntesis de los planteamientos que venimos analizando. Los valores emocionales, la tensión y la emotividad provocada por el color, el abigarramiento de las figuras actuando como piezas expresivas de un espacio entendido como dimensión contraria al *vacío*, la aparente disolución de los objetos y figuras definen la línea expresiva del Manierismo veneciano de amplia proyección posterior.

En la *Crucifixión* que hemos mencionado Tintoretto planteaba



San Roque sana a los apestados, 1549, detalle, Venecia, iglesia de San Roque (página izquierda). *El robo del cuerpo de San Marcos*, Venecia, Galleria dell'Accademia (arriba)

una experiencia configuradora de una dimensión contrapuesta al vacío sin acudir al recurso de las arquitecturas ni de las escenografías. Cuatro años después, Tintoretto insistía en este mismo problema en *La curación del paralítico (La piscina probática)* (Venecia, iglesia de San Rocco), pintura por la que Tintoretto recibía un anticipo el 2 de abril de 1559. Sin duda, se trata de una de las aportaciones más importantes a la configuración del Manierismo en Venecia. Las columnas, que habitualmente constituyen un elemento de ordenación en la composición, son utilizadas como un medio de comprensión para acentuar el abigarramiento de las figuras y la tensión que se genera entre la arquitectura y los personajes. Lejos de funcionar como elementos reguladores de la composición, los componentes arquitectónicos actúan para destacar visualmente la tensión de las figuras. Igualmente Tintoretto ha utilizado el color y la luz con una función que trasciende los límites de la representación. El color carmín claro de la túnica de Cristo, iluminada puntualmente, crea la referencia destacada de la figura que protagoniza la acción.

Licencia y proporción

En todas estas obras Tintoretto ha desarrollado la tensión de la composición a través del artificio compositivo de las actitudes y gestos de los personajes, lo mismo que en el grupo de *El descendimiento de la Cruz* (Venecia, Academia), pintado poco después, hacia 1559. Pero en otros casos la licencia se plasmó ostensiblemente y de forma explícita en la subversión de los principios de proporción y perspectiva. En *El hallazgo del cuerpo de san Marcos*, realizado hacia 1562-1566 (Venecia, Academia), Tintoretto desarrolló una perspectiva en sesgado formada por la arquitectura de una profunda nave cubierta con una bóveda de cañón reforzada por arcos fajones, un solado ajedrezado y un tratamiento de la luz que confiere una dimensión emocional a la perspectiva arquitectónica. Las figuras a ambos lados del primer término han sido representadas con unas proporciones estilizadas y unas actitudes representativas de una afirmación contra las modulaciones armónicas del Clasicismo. Este efecto fue planteado por Tintoretto en otras obras con el fin de lograr el mismo resultado. Acaso una de ellas, en las que esto se hace más evidente sea en la composición *Cristo ante Pilato*, realizada en 1566-1567 para la Sala dell'Albergo de la Scuola de San Rocco, en la que el pintor introdujo un contraste entre la estilizada figura de Cristo y la proporción de los componentes arquitectónicos de la escenografía. Una contraposición entre la figura sagrada e inconmesurable de Cristo realzada por la luz, y la proporción matemática, conmensurable y racional de las arquitecturas clásicas de la escenografía.

En el tratamiento de la corporeidad de los modelos, Tintoretto también rompió con las serenas definiciones del clasicismo. Si nos fijamos, por ejemplo, en las figuras de san Marcos y el sarraceno de *San Marcos salvando a un sarraceno durante un naufragio* (Venecia, Academia), o en el contorno de la figura de Susana en *Susana y el baño* (Viena, Kunsthistorisches Museum) la luz, lejos de subrayar el volumen de una figura estática, modela un cuerpo en movimiento iluminado de una forma fugaz y pasajera. A la vez, los con-



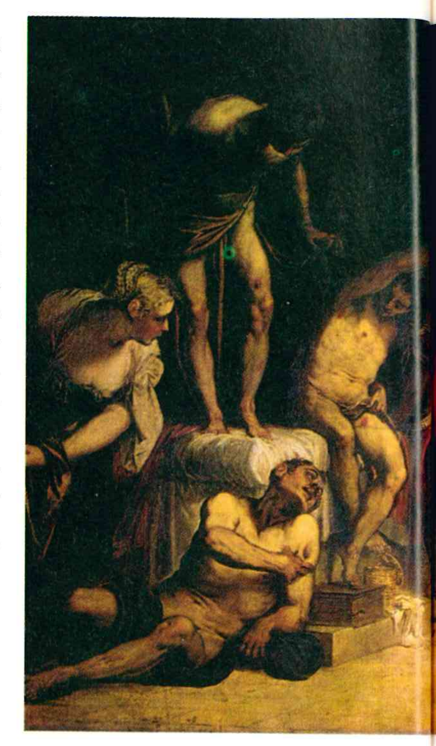
***La disputa de Jesús en el templo*, Milán, Museo del Duomo**

tornos, en lugar de ser continuos, precisos y cerrados, están formados por curvas y contracurvas que proporcionan un efecto de fugacidad e inestabilidad. Un efecto que subraya también su forma de pintar sustentada en el color y desentendida de las funciones reguladoras del dibujo y surgida de una acción, un gesto, un impulso, y no de una concepción del arte entendido como una actividad intelectual y académica.

Pero, junto a estos elementos que rompen con las proporciones clásicas y que producen un efecto de inestabilidad, en la pintura de Tintoretto es frecuente encontrar componentes realistas que introducen una nota de cotidianeidad en un mundo distorsionado. Es el caso de algunos detalles de *La Ultima Cena*, pintada en 1566 para la iglesia de San Trovaso o de *La Ultima Cena* pintada años después, en 1579-81, para las paredes de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco. Y también, de una obra próxima en fecha como *San Roque en prisión consolado por un ángel*, que realiza en 1567, junto con otras dos pinturas, para el presbiterio de la iglesia de San Rocco en Venecia. Aquí Tintoretto desarrolla algunos de los elementos anteriormente ensayados como la figura del ángel en el aire, pero introduciendo una dinámica, una preocupación por los valores lumínicos, como elemento expresivo, con escasos precedentes en su obra anterior.

Una de las obras de Tintoretto en la que el pintor logró una definición de los alcances y de los límites imprevisibles de la *maniera* véneta fue en la decoración de la Gran Sala Superior de la Scuola di San Rocco. Las pinturas que decoran el techo, realizadas entre 1577 y 1581, constituyen el desarrollo, a una escala épica, de los principios del manierismo véneto que venimos analizando. Dicho planteamiento lo hallamos igualmente en otras obras ejecutadas por esos años como las tres pinturas realizadas para la iglesia de Santa Margarita —ac-

tualmente en la de San Esteban— con los temas: *El Lavatorio, La Ultima Cena* y *La oración en el huerto.* En este sentido, es evidente que Tintoretto tuvo la intención de establecer un parangón con la *terribilitá* miguelangelesca. Las figuras tienen una grandiosidad equiparable y la tensión de las composiciones se muestra con una fuerza mucho mayor. Sin embargo, las figuras no fueron representadas como cuerpos u objetos cerrados, sino como seres en expansión víctimas de su propio movimiento.

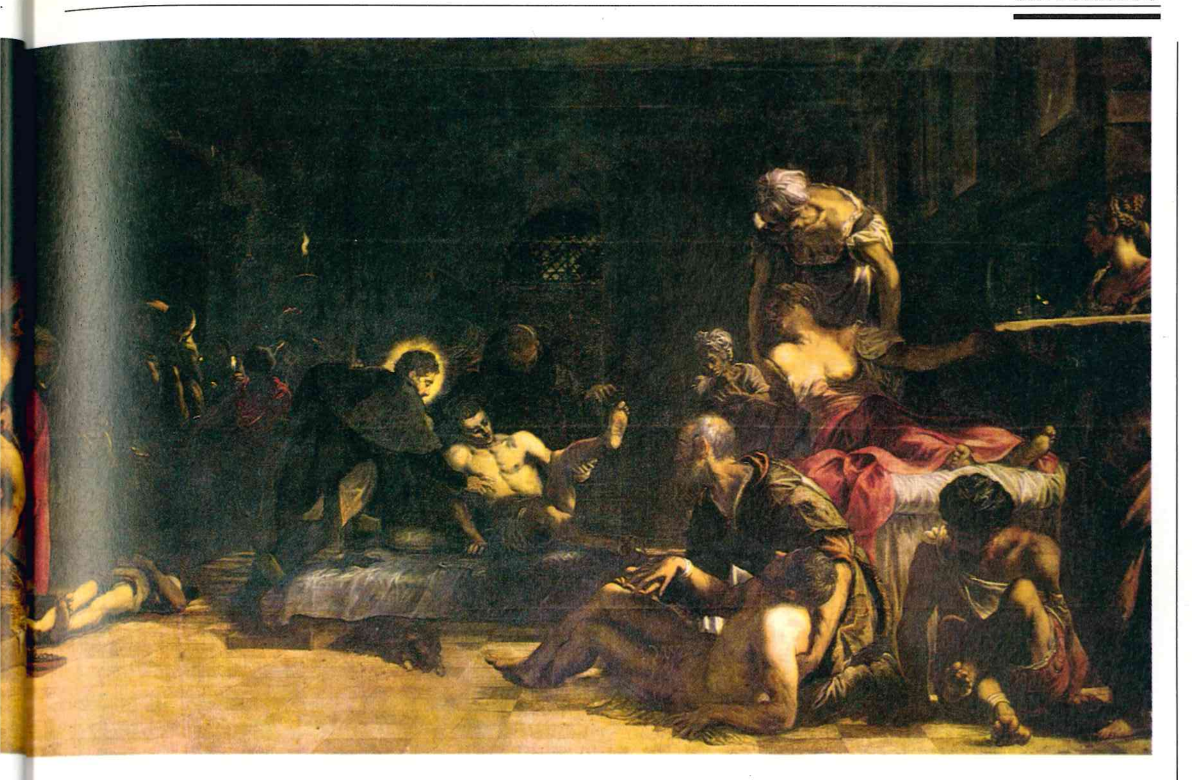


Algunas partes de los fondos son un buen ejemplo de la forma de destruir el valor corporal de los objetos por un sistema figurativo abocetado, sugerido y pictórico. Uno de los aspectos más destacables de la opción veneciana junto a un tratamiento épico del relato. La luz, los escenarios, el movimiento de las figuras y la estilización de sus proporciones y el clima atmosférico del espacio, son aspectos que pormenorizadamente y de forma reiterativa aparecen como afirmaciones contra los supuestos de la *maniera* toscana.

Pintura y escenografía

Los pintores venecianos del siglo XVI fueron exclusivamente pintores y los arquitectos fueron únicamente arquitectos. A diferencia de los florentinos, a los que su consideración del dibujo como fundamento de toda actividad artística les facilitaba la posibilidad de actuar interdisciplinarmente, los venecianos limitaron su actividad al desarrollo del ámbito específico de su lenguaje. La elección del color como fundamento de la pintura, con la factura libre y su espacialidad vaporosa, difícilmente podían hallar su traducción o correspondencia en el campo de la arquitectura. Y lo mismo cabe decir de los arquitectos especializados en la resolución de problemas exclusivamente arquitectónicos. Sin embargo, como ha notado Argan, los arquitectos actuaron frecuentemente en Venecia como *pintores* al desarrollar una importante labor como escenógrafos de la ciudad. Venecia, por sus particulares características fue siempre una ciudad cerrada y con unas posibilidades de transformación limitadas. De ahí, que, en muchos casos, las principales intervenciones arquitectónicas tuvieran mucho de una implantación escenográfica y decorativa.

Por su parte, los pintores, entre los que Tintoretto y Veronés ocupaban un lugar destacado, llevaron a cabo a través de su pintura un importante desarrollo escenográfico orientado a configurar, a través de sus arquitecturas pintadas, la imagen, el mito y la utopía de una Venecia clásica. Porque en la pintura de Tintoretto las *citas* de sus ar-



***San Roque cura a los apestados*, 1549, Venecia, iglesia de San Roque**

quitecturas clásicas no aparecen como un trasunto descriptivo y mimético de una arquitectura real implantada en la ciudad, sino como la materialización de su sueño pictórico, imaginario e imposible: el sueño de una Venecia convertida en una ciudad clásica. Un sueño imposible, planteado como la *recreación* pictórica de una opción arquitectónica. Una opción que a veces temporalmente se convertía en una realidad efímera, como cuando el pintor, por ejemplo, en julio de 1574, pintó algunas figuras monocromas en el arco erigido por Andrea Palladio en el Lido con motivo de la visita de Enrique III rey de Francia.

Desde algunas de las obras tempranas del pintor se puso de manifiesto su voluntad de introducir una escenografía basada en arquitecturas clásicas como en *La disputa de Jesús entre los doctores* (Milán, Museo del Duomo), realizada en 1542-43, cuyas columnas, además de desarrollar junto al pavimento el efecto espacial y perspectivo del cuadro, introducían una nota monumental y estática en contraste con la gesticulación teatral de algunas figuras.

La preocupación de Tintoretto por las arquitecturas clásicas para conseguir a través de ellas el sueño imposible de la imagen de una Venecia clásica ponen de relieve, en algún caso, la historia de una frustración. La imposibilidad de desarrollar este sueño se percibe en las escenografías arquitectónicas de algunas obras como *El Lavatorio* del Museo del Prado, realizado en 1547, junto con *La Santa Cena*, conservada *in situ*, para el presbiterio de San Marcuola de Venecia. El fondo arquitectónico que se vislumbra a través de la *loggia*, tratado con tonos claros y luminosos, constituye uno de los testimonios más elocuentes del sueño imposible de la Venecia clásica. Junto al canal, Tintoretto introdujo un arco de triunfo inspirándose en una de las ilustraciones del tratado de Sebastiano Serlio. Sin embargo, la forma

de resolver el engarce imaginario del arco de triunfo con la realidad se desarrolla de forma ambigua. Como hemos notado en otra ocasión *el planteamiento es una ficción, un sueño que el propio pintor considera imposible de realizar. La situación de un arco de triunfo al fondo aparece asentado en tierra de una forma ambigua con respecto a la realidad del canal, estableciendo una correspondencia entre la imposibilidad arquitectónica de insertar este clasicismo en la realidad. A diferencia de Veronés, cuyas arquitecturas plasman una escenografía clásica ideada sin plantearse sus posibilidades de aplicación, Tintoretto las imagina subrayando la idea de que se trata de un sueño irrealizable*. Quizá porque en la esencia misma del clasicismo se esconde la de su imposibilidad de insertarse en la realidad sin sufrir contaminaciones ni alteraciones. Años antes, a Rafael, en *Los Desposorios de la Virgen* (Milán, Pinacoteca Brera), se le había planteado el mismo problema sin que llegara a resolverlo. El suelo sobre el que se desarrolla la escena y que sirve de base al templete aparece como si fuera el plano sobre el que se asienta una maqueta cuyos bordes no engarzan con el suelo natural del fondo. O lo que es lo mismo: la implantación de un modelo clasicista en la realidad se planteó con inseguridad y en muchas ocasiones, recurriendo a subterfugios que ponen de manifiesto su imposibilidad. El Clasicismo con frecuencia ha aparecido como un sueño imposible, que no llegó a ser impuesto ni logró transformar la imagen de las ciudades. En el caso de Tintoretto se añadía además la imposibilidad de Venecia para convertirse en una ciudad clásica. De ahí, que se tradujera en un sueño capaz de realizarse a través de las escenografías urbanas de los arquitectos y de las arquitecturas representadas por los pintores en sus cuadros.

El mito de Venecia

Las ficciones del mito ideal de Venecia como ciudad clásica se imbricaron con frecuencia en los contenidos y significaciones expresadas a través de la imagen religiosa. En *La liberación del esclavo por san Marcos* (1548) puede verse cómo Tintoretto estableció una relación temática y significativa entre ambos elementos. En la pintura resulta evidente la intención de Tintoretto de crear una escenografía que ambientase el relato en un entorno figurativo clasicista. El asunto de la pintura, el milagro de san Marcos impidiendo el martirio a que fue condenado un esclavo por haber acudido a visitar su tumba en Venecia, aparecía como la configuración de un mito en torno a la sacralización y la defensa de la ciudad por el santo. Una Venecia sacralizada y protegida por san Marcos, héroe de la ciudad, constituyen una concurrencia de mitos que coinciden con una escenografía presentada como una ordenación clásica de la ciudad. O también de un interior de la misma, como en *Las bodas de Caná* (Venecia, iglesia de Santa María della Salute), pintada en 1561, donde el escenario y la temática se muestran como la transcripción del interior de la fiesta en un palacio veneciano.

Pero la escenografía clasicista asumió en Tintoretto planteamientos radicalmente distintos, especialmente cuando el cuadro religioso se planteó para desempeñar unas funciones de carácter persuasivo.

En *La sustracción del cuerpo de san Marcos* (Venecia, Academia), que formó parte de las tres composiciones encargadas a Tintoretto para la Scuola Grande di San Marco y que fueron realizadas entre 1562 y 1566, la organización arquitectónica del escenario asume un papel trascendente. Se trata de un tema relativo al santo protector de la ciudad, san Marcos, desarrollado en una escenografía clasicista, de tonos claros destacados sobre el trágico cielo rojizo, equivalente al sueño clásico de la Venecia de la época en que Tintoretto realiza el cuadro. Clasicismo y advocación asumen, en esta composición, una dimensión evocadora, vinculada al destino de Venecia, a su protección y a su futuro.

Los pintores venecianos, desde la crónica visual de Carpaccio y Gentile Bellini a las reconstrucciones clásicas de Tintoretto y Veronés, lograron crear unos escenarios que por su empleo reiterativo lograron convertirse, pese a su irrealidad, en unas arquitecturas esencialmente venecianas. En *La Ultima Cena*, pintada por Tintoretto en 1578-81 para la Sala Grande de la Scuola de San Rocco o en la pintura del mismo tema realizada para la iglesia de San Esteban en 1580, Tintoretto desarrolló la composición en uno de estos escenarios, de carácter esencialmente pictórico, pero que debido a su utilización reiterativa logró convertirse en arquitectura veneciana. O, lo que es lo mismo, en una Venecia dibujada que discurre por una vía paralela a la ciudad real. Aquí no se trata como en las arquitecturas de *El Lavatorio* del Museo del Prado de la recreación de una Venecia clásica, sino de la representación del interior clásico como algo consustancial e íntimamente unido a la vida veneciana. Un interior que se organiza con el juego acentuado de los efectos de la perspectiva a través del enlosado o del entarimado y la distribución arquitectónica de la estancia dispuesta, frente a la habitual representación frontal, en diagonal.

Los pintores venecianos del siglo XVI fueron exclusivamente pintores, y los arquitectos fueron únicamente arquitectos

Perspectiva y percepción

Desde una fecha temprana Tintoretto experimentó las posibilidades de la perspectiva para la configuración de los escenarios de sus composiciones en obras como *La Virgen con el Niño* (Venecia, Colección Curtis), en la que ya se hace patente esta preocupación a través del juego perspectivo del pavimento. El carácter de los encargos a los que tuvo que hacer frente el pintor exigieron en muchos casos un dominio de los escorzos y los recursos perspectivos. Especialmente cuando se trataba de decoraciones para techos que realizó desde los inicios de su labor, como, por ejemplo, las catorce tablas de formato octogonal, pintadas en 1541-42 (Modena, Galería Estense) que decoraban el techo de una estancia del palacio de los Condes Pisano di San Paterniano con representaciones de temas mitológicos y que constituyen un ejemplo temprano de la preocupación de Tintoretto por los escorzos y los juegos perspectivos, que serán tan frecuentes a lo largo de su obra.

Acerca de las preocupaciones de Tintoretto por estos problemas, de tan amplio y constante desarrollo en su obra, algunos escritores antiguos nos han dejado su testimonio. A este respecto, Ridolfi decía de Tintoretto que *colgaba además algunos modelos con hilos a las vi-*



gas, para observar el efecto que hacían desde abajo y formar los escorzos puestos en los techos (Le maraviglie dell'Arte, 1648*)*. Sin embargo, con independencia de los hallazgos logrados con sus experiencias, los octógonos de Modena, por sus juegos perspectivos, los modelos y el desarrollo de las composiciones, apuntan la posibilidad de que Tintoretto ya en esta fecha temprana (1541-1542) conociera las decoraciones manieristas de Giulio Romano en Mantua.

Tintoretto, desde que inició su madurez intelectual y artística, se mostró interesado por los problemas de la perspectiva. Y muy pronto ésta se convirtió en algo más que en un instrumento de representación tridimensional. En 1547, realizaba para el presbiterio de San Marcuola dos pinturas que representaban *La Ultima Cena*, conservada *in situ*, y *El Lavatorio*, actualmente en el Museo del Prado si bien se ha planteado que la pintura que figuró en la iglesia de San Marcuola de Venecia pudiera ser la versión idéntica de *El Lavatorio* de New Castle-upon-Tyne. En esta pintura Tintoretto profundizó en los efectos perspectivos de la escenografía desarrollando aspectos apuntados en algunas obras inmediatamente anteriores como *Salomón y la reina de Saba* (Grenville, Bob Jones University), o la más próxima desde un punto de vista cronológico y escenográfico, *Cristo y la adúltera* (Dresde, Gemäldegalerie). Y también en las seis escenas bíblicas del Museo de Viena, en las que el efecto escénico de las arquitecturas y el juego de espacios apuntaban ya la preocupación por la construcción escenográfica de sus composiciones. Casi veinte años después de las obras citadas, en 1566, Tintoretto, en *La Ultima Cena* pintada para la iglesia de San Trovaso, volvía a desarrollar este mismo efecto simplificándolo, prescindiendo casi por completo de la compleja escenografía de las arquitecturas, que dejó limitada el juego ajedrezado del pavimento.

Cristo ante Pilato, **1566-67, Venecia, Scuola de San Roque**

La luz y la perspectiva

Hacia 1546-47 es evidente que Tintoretto desarrollaba un sistema escenográfico plenamente coherente, basado en un tratamiento renovado de las leyes de la representación como forma de configurar y ordenar una nueva idea del espacio, expresivo, dinámico y persuasivo. El procedimiento para lograrlo fue con frecuencia el mismo en la mayor parte de las composiciones. Un juego perspectivo del pavimento formado por baldosas de colores alternados como plano del escenario y una *pantalla calada* de arquitectura que separa este espacio interior del exterior. En correspondencia con esto se perciben dos órdenes de luz: uno correspondiente al interior, en el que la luz se filtra entre los objetos y las figuras como una forma de determinación espacial y otro, más intenso, correspondiente al exterior, que subraya el efecto de profundidad. Al tiempo, el color subrayaba estos dos componentes a base de tonos muy claros y luminosos. En ambos casos, la forma de pintar, la factura, que funde los objetos con el espacio en lugar de crear superficies cerradas, compactas y aisladas, y el tratamiento de la luz, desarrollaban la representación del espacio como algo muy distante de una ordenación geométrica en la que se introducen objetos y figuras. En la pintura de Tintoretto el espacio es lo contrario a la delimitación de un vacío. Es la expresión de una dimen-

sión cargada de tensiones en la que la luz, los objetos, las figuras y las arquitecturas aparecen interrelacionados a través de la magia expresiva de la pintura.

En *El Lavatorio*, además, el pavimento, formado por hiladas de baldosas hexagonales que alternan con otras cuadradas o romboidales, todas ellas perfiladas por un yagueado blanco, juega un papel decisivo en el efecto perceptivo de la pintura. Con el movimiento del espectador se producen sucesivos cambios de la perspectiva y del juego escénico sustituyendo la sensación de espacio representado por la de espacio real, introduciendo el efecto de prolongación del espacio en el que se encuentra el espectador.

La sensación de unidad del espacio pintado y el espacio real no siempre lo planteó Tintoretto a través del efecto de una prolongación perspectiva. En determinadas composiciones fue la ficción de un escenario teatral, ante el que se sitúa el espectador, la solución utilizada para articular esta unidad espacial y escenográfica. Una de las obras en las que se aprecia esta relación de forma más precisa es en *El milagro de san Marcos liberando al esclavo* (Venecia, Academia), realizado en 1548. En la pintura el suelo se ofrece como una prolongación del espacio real, creado mediante la perspectiva de las arquitecturas y los efectos de luz y sombra. En este sentido, las figuras sirven como pantalla intermedia entre el espectador y el espacio del fondo delimitado por arquitecturas clásicas. Sin embargo, Tintoretto no intentó ocultar en la composición la idea y referencia de un escenario teatral al que se asoma por la izquierda un personaje que se halla fuera de él: Tommaso Rangone. No cabe duda de que el pintor representó la composición en una escenografía en la que primaba una concepción teatral. Entre otras razones porque a Tintoretto no le interesaba tanto la representación veraz y literal del relato histórico, como la captación de un pasaje, evocador de un milagro de san Marcos que conmoviera el espíritu del espectador. Y esto el pintor sabía que tenía que hacerlo con recursos visuales y plásticos, tanto pictóricos como escenográficos y teatrales.

La diversidad y novedad de los componentes perspectivos así como los juegos a los que los somete Tintoretto fueron los aspectos más valorados de su pintura por los críticos defensores de la *maniera* florentina como Aretino y Vasari. Así, mientras que criticaban la *prestezza*, el inacabado y la despreocupación por el dibujo, llamaron la atención, en cambio, sobre el tratamiento perspectivo y los escorzos de sus figuras. Concretamente, Aretino, en la carta que escribió a Tintoretto en abril de 1548 se admiraba ante *el relieve de la figura, completamente desnuda, caída en tierra y a merced de la crueldad del martirio. Sus colores son carne, sus rasgos profundos, y su cuerpo vivo, de tal forma que os juro por lo que os aprecio, que los gestos, las actitudes y las miradas de la masa que la rodean son tan parecidos a los efectos que hacen en tal obra, que el espectáculo parece más auténtico que fingido.*

Y lo mismo hallamos en los elogios de Vasari relativos a algunas figuras de la composición de *San Roque curando a los enfermos* (Venecia, iglesia de San Rocco), realizada en 1549, cuando decía que *fingió la perspectiva de un hospital lleno de camas y de enfermos en varias posturas, cuidados por san Roque, entre los cuales hay unos desnudos muy bien entendidos y un muerto visto de huida que es bellísimo.* Pero acaso lo que se valoraba en estos elogios no

era tanto el efectismo de la perspectiva como la tensión creada en las composiciones por estas figuras, representadas con intensos y contrastados efectos de luz, y que se mostraban como referencias de una *terribilitá* a la veneciana.

Licencia y perspectiva

Esta tendencia, que fundamenta todos los planteamientos de la imagen religiosa en las obras de madurez de Tintoretto tuvo, en las pinturas ejecutadas en torno a los años cincuenta, una conexión con los efectos perspectivos de la distorsión manierista. A diferencia de los planteamientos que hemos comentado, en algunas obras, Tintoretto se movió transgrediendo los límites de lo convencional pero sin sobrepasar el marco impuesto por la codificación de las soluciones. Me refiero a algunas obras que se muestran acordes con las soluciones de un manierismo convencional como es el caso de *La presentación de la Virgen en el templo*, que formó parte de los postigos del órgano de la iglesia de la Madonna dell'Orto, y *La presentación de Jesús en el templo* (Venecia, Academia), realizadas en 1552 y 1554, respectivamente.

En el caso de Tintoretto se añadía, además, la imposibilidad de Venecia para convertirse en una ciudad clásica

En ambas pinturas la escenografía arquitectónica desempeña un papel fundamental. Pero no sólo en el aspecto configurador del espacio, sino en el efecto irreal del juego perspectivo estructurado en torno al empleo de un punto de fuga sobreelevado, concebido en sintonía con las distorsionadas y estilizadas proporciones de las figuras. En estas obras, las licencias manieristas discurrían por los cauces habituales de una transgresión de las proporciones. Estilización, distorsión, efectos perspectivos inquietantes e irreales que se asocian con los efectos propiamente venecianos de la licencia: contraste destacado de las partes iluminadas y las de sombra, disolución de las superficies en un clima espacial cálido y expresividad palpitante del color frente a los valores estabilizadores del dibujo.

Fue en estos mismos años cuando Tintoretto realizó uno de los conjuntos de pinturas en el que el problema de la perspectiva y la percepción lograron una de sus definiciones más precisas: la serie de historias bíblicas conservadas en el Museo del Prado. Se trata, al parecer, de una serie de composiciones adquiridas por Velázquez en su segundo viaje a Italia y que representan *Susana y los viejos, Esther y Asuero, Salomón y la reina de Saba, José y la mujer de Putifar y Moisés salvado de las aguas*. El centro estaba presidido por un óvalo con la *Caída del maná*, que se ha identificado con la *Purificación de las Vírgenes madianitas* conservado en el mismo museo. En ellas la intensidad y diafanidad de los colores, el control de la luz, el valor de las indumentarias, las calidades y brillos de las telas son un claro ejemplo de concepción cromática de Tintoretto. Estas pinturas, realizadas en 1555, formaron parte, probablemente, de la decoración de un friso tal y como pone de manifiesto lo bajo del punto de fuga, a fin de lograr una adecuada percepción una vez colocadas en la parte alta de la pared.

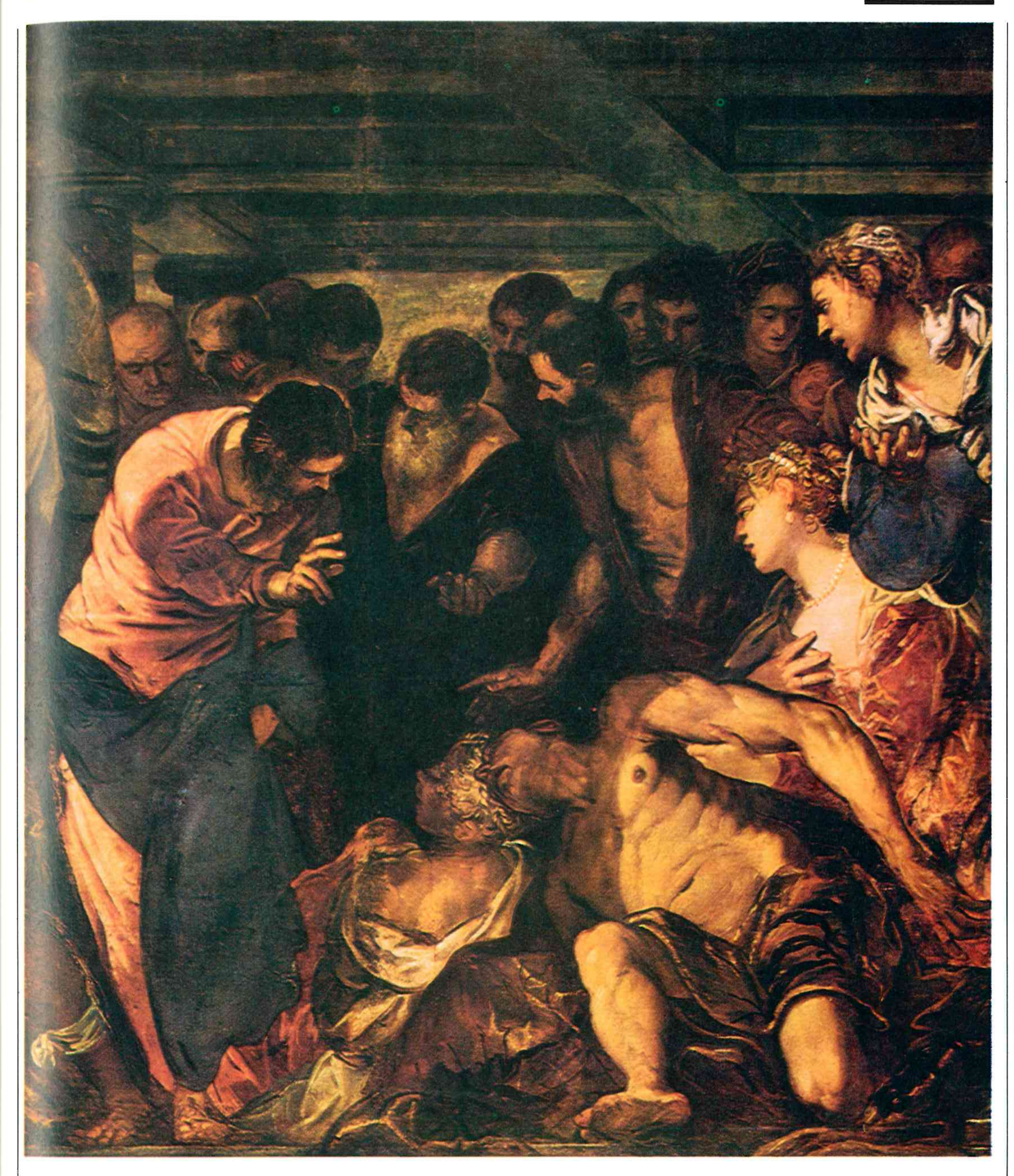
Las preocupaciones de Tintoretto por la perspectiva como escenario de la imagen religiosa se movieron también por otros cauces. Sin abandonar los problemas del manierismo culto, del manierismo



Moisés hace manar agua de la roca, **detalle, 1577, Venecia, Scuola Grande de San Roque**

teórico, a Tintoretto le atrajeron sobre todo las licencias emocionales, aquellas que en una composición religiosa se orientaban directamente al sentimiento. En realidad, se trataba paradójicamente de introducir licencias con respecto a las otras licencias, que ya comenzaban a convertirse en categorías estéticas asimiladas. Su finalidad no era otra que acentuar los resortes sentimentales y de sorpresa de la imagen.

Ya hemos visto cómo en algunas obras de los años cincuenta se producía esta dualidad de soluciones: obras que se inscriben en el debate del manierismo y obras que, formando parte de éste, se orientan hacia soluciones eficaces desde un punto de vista religioso. *La Crucifixión* (Venecia, Museo de la Academia) es un ejemplo de esta última tendencia en la que la composición se muestra como un desarrollo contrario a cualquier vacío desolado. Pero la obra que pone esto de relieve de forma mucho más radical fue la composición *Cristo curando al paralítico (La piscina probática)* destinada a decorar los postigos de un armario de grandes dimensiones de la iglesia de San Rocco que servía para custodiar objetos de plata *(quadro di arzentari)*. Indudablemente se trata de una composición sin precedentes. En el centro, Cristo se inclina y cura a un enfermo. Entre Cristo y el



enfermo se produce un vacío material en torno al que se articula toda la composición del milagro, en un juego de tensiones que se funden con las arquitecturas planteadas como continuación de nuestro propio espacio, como un escenario situado delante del espectador a cuyo lado izquierdo se halla sentada una figura que sirve de nexo entre el espacio pintado y el espacio real. Se trata de una de las obras más representativas del manierismo apasionado de Tintoretto, cargado de referencias ambiguas entre lo real y la ficción, especialmente el papel de las arquitecturas como elemento único configurador de una escenografía espacial.

Cristo cura al paralítico (La piscina probática), **1559, Venecia, iglesia de San Roque**

Imaginar, pintar y persuadir

EN la pintura de Tintoretto la imagen religiosa se proyectó para cumplir unas funciones muy diferentes de las tradicionales. A diferencia de otros pintores, como Veronés, Tintoretto entendió la imagen religiosa desde unos planteamientos sin contactos ni contagios con los profanos. Y, frente a los planteamientos del Clasicismo la imagen abandonó su fundamento intelectual para pasar a cumplir una finalidad persuasiva, para convencer por encima de cualquier demostración racional. El *antiintelectualismo* y la sensorialidad de la pintura de Tintoretto servía perfectamente para desempeñar estas nuevas exigencias requeridas por la Iglesia.

Algunos de los resortes persuasivos de la pintura religiosa de Tintoretto ya los hemos tratado ocasionalmente al estudiar por separado otros aspectos de su obra. Pero todos ellos confluyen en la construcción de un nuevo tipo de imagen religiosa. En la pintura religiosa de Tintoretto, la imagen, lejos de presentarse como la descripción o relato de un acontecimiento, generó la construcción de su propio discurso. La imagen abandonó la función habitual de simple transcripción de un texto literario o de una tradición iconográfica, para asumir su propia especificidad. Pues los recursos de la imagen religiosa eran muy diferentes de los que podía ofrecer un texto escrito o la palabra hablada. Y precisamente de lo que se trataba era de eso: que la imagen religiosa generara un discurso autónomo que sustituyera al de los textos escritos. Entre otras razones porque la Iglesia había apostado por la imagen como uno de los recursos más eficaces, junto con la palabra del predicador, para la transmisión de las ideas religiosas. Y esto no podía lograrse solamente a través de una traducción mecánica del texto a la imagen. Tampoco continuando de forma inerte los tratamientos convencionales.

De ahí, que la primera transformación que experimentó la imagen religiosa en las pinturas de Tintoretto fuese la renuncia expresa a la objetividad, escueta y distanciada, de la narración. No se trataba de contar visualmente un acontecimiento desde los únicos supuestos de la objetividad histórica. Se trataba de convertir la imagen en una representación precisa del tema pero, también, en un instrumento para la persuasión y cuya retórica sirviera para convencer antes que para contar, para persuadir antes que para demostrar, y que conmoviera los sentimientos del fiel.

San Agustín sana a los tullidos, Venecia, Museo Civico

A todo eso se debe que las composiciones religiosas de Tintoretto se fueran haciendo progresivamente más introvertidas e independientes sin que hallemos en ellas, salvo alguna excepción, la ambigüedad



entre lo sagrado y lo profano que existe en la obra de otros artistas de su tiempo. Para Tintoretto la imagen religiosa fue objeto de una constante indagación para lograr una adaptación de los elementos del lenguaje a las exigencias del relato y lograr configurar un discurso propio.

En este sentido, la Contrarreforma sustituyó el ejercicio individual para resolver los problemas de pensamiento por una concepción dirigida y controlada. Sin embargo, el papel que ejerció el Concilio de Trento sobre los artistas fue muy distinto. Aunque controló los principales aspectos de la creación artística, este control se dirigió fundamentalmente a los aspectos de la iconografía, al cumplimiento del *decoro*. Pero en los problemas puramente artísticos, la expresión plástica de las nuevas ideas fue algo formulado y llevado a cabo por los artistas. En este sentido, Tintoretto fue uno de los primeros artistas en desarrollar una opción plástica acorde con las nuevas ideas religiosas y las nuevas funciones de las imágenes.

Maniera e iconografía

En este contexto la aportación fundamental de la pintura religiosa de Tintoretto fue el equilibrio entre la veracidad del tema iconográfico y la sugestiva expresividad de su pintura. Un equilibrio que no se consiguió sin tanteos ni indecisiones. El peso de los modelos iconográficos tradicionales constituyó, en muchos casos, un obstáculo para el desarrollo libre de esta expresividad. En algunas de las obras iniciales de la madurez del pintor, ya sea porque la temática le permitía acometer nuevos ensayos compositivos como en *El milagro de san Marcos*, ya sea porque el formato de la pintura, como *El Lavatorio* del Museo del Prado, encargado junto con *La Ultima Cena*, para el presbiterio de la iglesia de San Marcuola, permitían nuevos esquemas compositivos, Tintoretto logró integrar las exigencias iconográficas con el desarrollo de su nueva pintura y establecer una renovación de la imagen religiosa. Pero en otros casos, en los que las exigencias iconográficas obligaron a seguir modelos tradicionales, las novedades procedían solamente de la dicción expresiva del pintor.

Cristo en casa de María y de Marta, 1567, Munich, Alte Pinakothek

Hacia 1549 Tintoretto pintó *Los Desposorios místicos de santa Catalina* (Lyon, Musée des Beaux Arts). En la composición, santa Catalina con el atributo de su martirio aparece arrodillada ante la Virgen junto a san Luis de Tolosa, san Marcos y san Juan Evangelista. Tintoretto desarrolló una composición iconográfica que contaba con una importante tradición. Sin embargo, los modos de la representación fueron distintos por la retórica disposición y actitudes de las figuras y la espacialidad del escenario, en el que introdujo una referencia clásica en las arquitecturas del fondo. La iconografía podía ser la misma que en obras venecianas anteriores pero la forma de representarla no. Y en esto radicaba una de las novedades principales de su pintura. Pues no se trataba solamente de renovar la estructura de la composición, sino que al hacerlo viera alterado el significado —antes, recogido y devoto— para convertirse en una referencia persuasiva orientada a provocar una reacción en el espectador.

En la producción de Tintoretto, un pintor sometido a lo largo de su vida a los imperativos del encargo, abundan las composiciones dedicadas a representar la imagen alegórica de un santo en las que la ten-


IACOBVS TINTORETVS F.

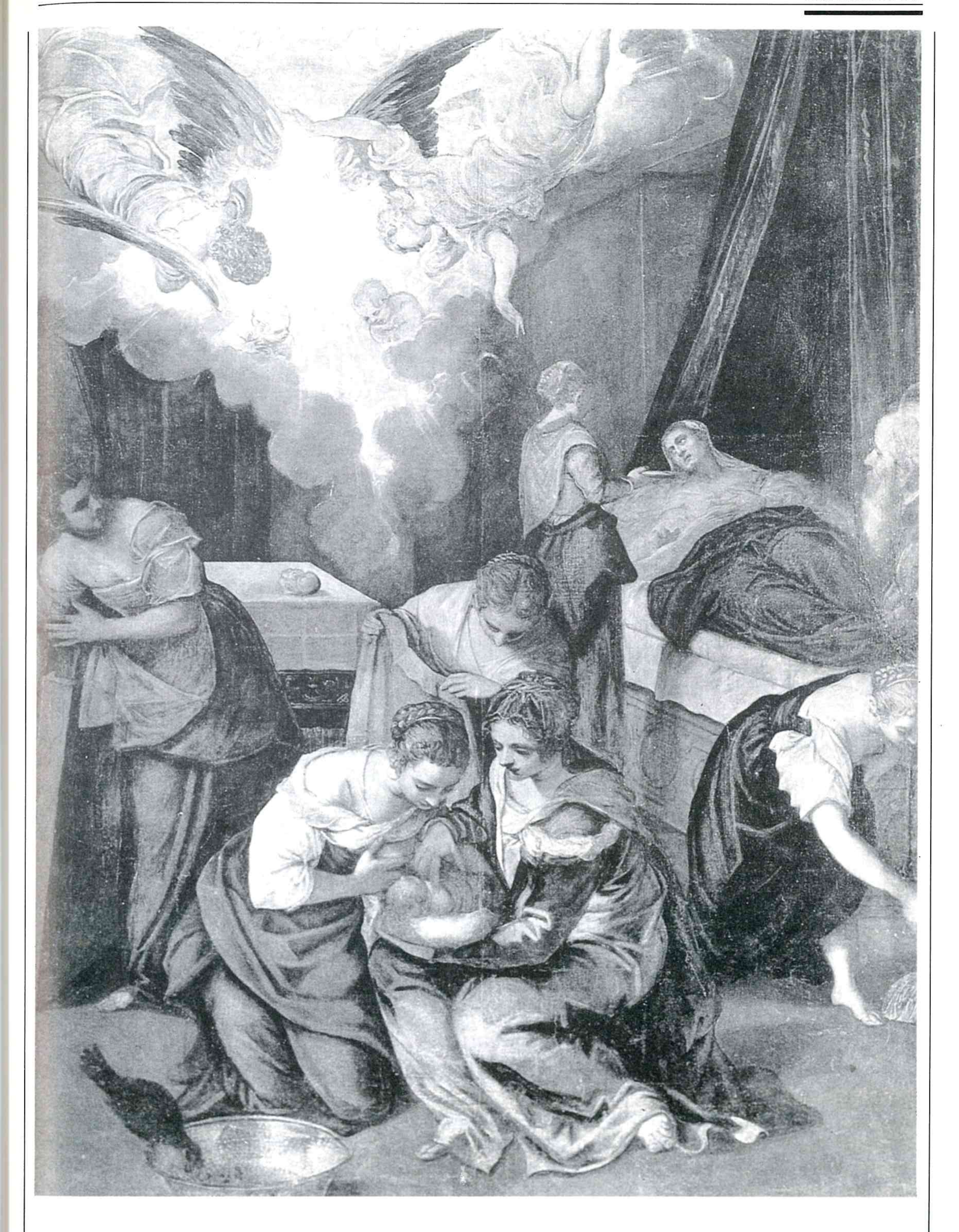
sión del cuadro se establece a través del contrapunto entre lo sagrado, envuelto en el rompimiento de gloria, y la zona terrenal de la parte inferior. La contraposición entre la tierra y la gloria ya la vimos como forma de articulación de la composición en *El milagro de san Marcos salvando al esclavo*, tratada como una solución, no impuesta por exigencias iconográficas, y creada para resolver un determinado problema formal. Pero donde la iconografía forzó el desarrollo de esta contraposición fue, por ejemplo, en *La Asunción* (Venecia, Academia), de 1549-50, en la que tanto la figura de la Virgen como las de los Apóstoles fueron plasmadas con un mismo estilo, como formando parte de un mismo universo escindido claramente en dos. O, también, en la pintura del mismo tema, realizada unos años después, en 1555, de la iglesia veneciana de Santa María Assunta. Es el mismo caso, sólo que esta vez referido a la gloria de *San Marcial con san Pedro y san Pablo* (Venecia, iglesia de San Marziale), de 1549. Donde hallamos en cambio, una diferenciación mucho más acusada es en *La Virgen con el Niño en la Gloria con Santos* (Modena, Galería Estense) o *San Agustín curando a los tullidos* (Vicenza, Museo Cívico), procedente de la iglesia de San Miguel de Vicenza, donde esta contraposición sagrada e ideológica se estableció de forma mucho más explícita.

En algunas pinturas, cuya iconografía dejaba pocas posibilidades para que pudieran introducirse grandes novedades, Tintoretto desarrolló nuevos efectos compositivos. Porque, como hemos apuntado anteriormente, no se trataba de plasmar históricamente un acontecimiento sino de crear una imagen veraz que fuera válida por sí misma y en la que el relato fuera un instrumento para la persuasión. En algunas pinturas como *La piscina probática* (Venecia, iglesia de San Roque), realizada en 1559, la manipulación de los recursos compositivos a que nos venimos refiriendo se pone claramente de manifiesto. Sin vulnerar las exigencias iconográficas, Tintoretto alteró las fórmulas habituales de la composición. La representación fundamental del relato, el momento en que Cristo cura al enfermo, aparece en el centro de la composición, lo cual deja un hueco, un vacío, con respecto a toda la composición, abigarrada de figuras mezcladas con las columnas que, lejos de servir de un elemento regulador, aparecen como referencias explícitas de este abigarramiento.

En otro tema, mucho más frecuente en la iconografía occidental como *El descendimiento de la Cruz*, Tintoretto procedió de la misma manera. Respetando las componentes históricas del relato, en la versión del Museo de la Academia de Venecia, pintada en 1559 para la iglesia de la Humildad de esta ciudad, el pintor representó la escena con las figuras aisladas a la manera de un grupo escultórico, creando una composición cargada de tensión por las actitudes contrapuestas de las figuras, sus actitudes dramáticas y los efectos, casi de *nocturno*, creados por las luces y sombras. Tensión que también provoca el trágico contrapunto entre las figuras y el espacio solitario que las rodea.

Alteraciones figurativas

La trayectoria seguida por Tintoretto pone de manifiesto que el pintor no siguió una evolución lineal. Con frecuencia realizó obras que evidencian cómo el pintor se detuvo a reflexionar y a recuperar solu-



Natividad de la Virgen, Venecia,
iglesia de San Zacarías

ciones anteriores para verificar su vigencia y para introducir una pausa en el ritmo trepidante y acelerado de su producción. Así, en *Las bodas de Caná* (Venecia, Santa María della Salute), que originariamente estuvo en la iglesia de los Crucíferos y que fue realizada en 1561, Tintoretto parece abandonar el estilo abigarrado de sus composiciones para detenerse a reflexionar sobre los principios de la perspectiva creada por la estructura de los elementos arquitectónicos y de la luz. El espacio luminoso que se percibe por los dos arcos del fondo, el juego de luz y sombra de las ventanas y su incidencia en el artesonado, el solado, la acentuada profundidad de la perspectiva de la mesa, constituyen un intento de recuperación, aunque sólo sea para recordarlos, de los principios de la representación perspectiva clásica. En *Las bodas de Caná*, Tintoretto articuló el relato como una narración objetiva, convencional, como si no necesitase de ningún resorte para ser creíble. Se trataba de una actitud opuesta a la utilización de la perspectiva como elemento eficaz de persuasión. En *La sustracción del cuerpo de san Marcos* (Venecia, Academia), pintado por Tintoretto para la Scuola Grande di San Rocco, las figuras se pliegan al juego perspectivo del solado y de las arquitecturas para subrayar el efecto de continuidad o, lo que es igual, de participación del espectador al convertirle, lo mismo que a los protagonistas del acontecimiento sagrado, en parte de la representación.

No faltan ejemplos que ponen de manifiesto cómo para Tintoretto los juegos perspectivos, como forma de vulnerar los hábitos de la representación y de la percepción, cumplieron un papel importante en la eficacia de la imagen religiosa. Precisamente la fricción creada por lo insólito, al vulnerar las prácticas figurativas e iconográficas tradicionales, se convirtió en ciertas pinturas de Tintoretto en un medio para sorprender, atraer y persuadir. *La Crucifixión*, pintada en 1568 para la iglesia de San Casiano de Venecia, es un claro ejemplo, con independencia de los posibles imperativos determinados por su ubicación, de una alteración de los convencionalismos iconográficos basada en las posibilidades de la perspectiva. *La Crucifixión* ha sido representada, frente a la visión frontal tradicional, desde un lado, con la figura de Cristo en la cruz de perfil y la línea del horizonte acentuadamente rebajada. Lo cual produce en el espectador una fricción motivada por la sorprendente forma de representar el tema. Si de este tipo de alteraciones figurativas tuviéramos solamente este ejemplo podrían emitirse diversas hipótesis acerca del porqué de las variantes introducidas por Tintoretto en la representación, tales como ubicación o imposición del comitente. Sin embargo, dado que este fenómeno fue una práctica repetida con frecuencia en la trayectoria artística del pintor, es preciso buscar otras razones para explicarlo. En *La Adoración de los pastores*, realizada en 1579-81 —en plena madurez—, para la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, Tintoretto se apartó igualmente de las composiciones y convencionalismos iconográficos habituales al representar la escena en un pajar con dos pisos, situando a los pastores en el inferior y a la Virgen con san José y el Niño en el superior. Pero además de este recurso, orientado a atraer la atención del espectador y a incidir sobre él, Tintoretto introdujo juegos perspectivos para acentuar este efecto como, por ejemplo, la combinación de luces y sombras y la trama perspectiva de las vigas del techo semidestruido o la escalera caída en el suelo de la parte inferior. Esta solución formal del entramado del techo fue desarrollada por Tin-



La adoración de los pastores, **1579-81, Venecia, Sala Grande de la Scuola de San Roque**

toretto en otras obras realizadas también por estos años, como por ejemplo en *Danae y Endimion* (Florencia, Colección Contini Bonacossi), realizada en 1579.

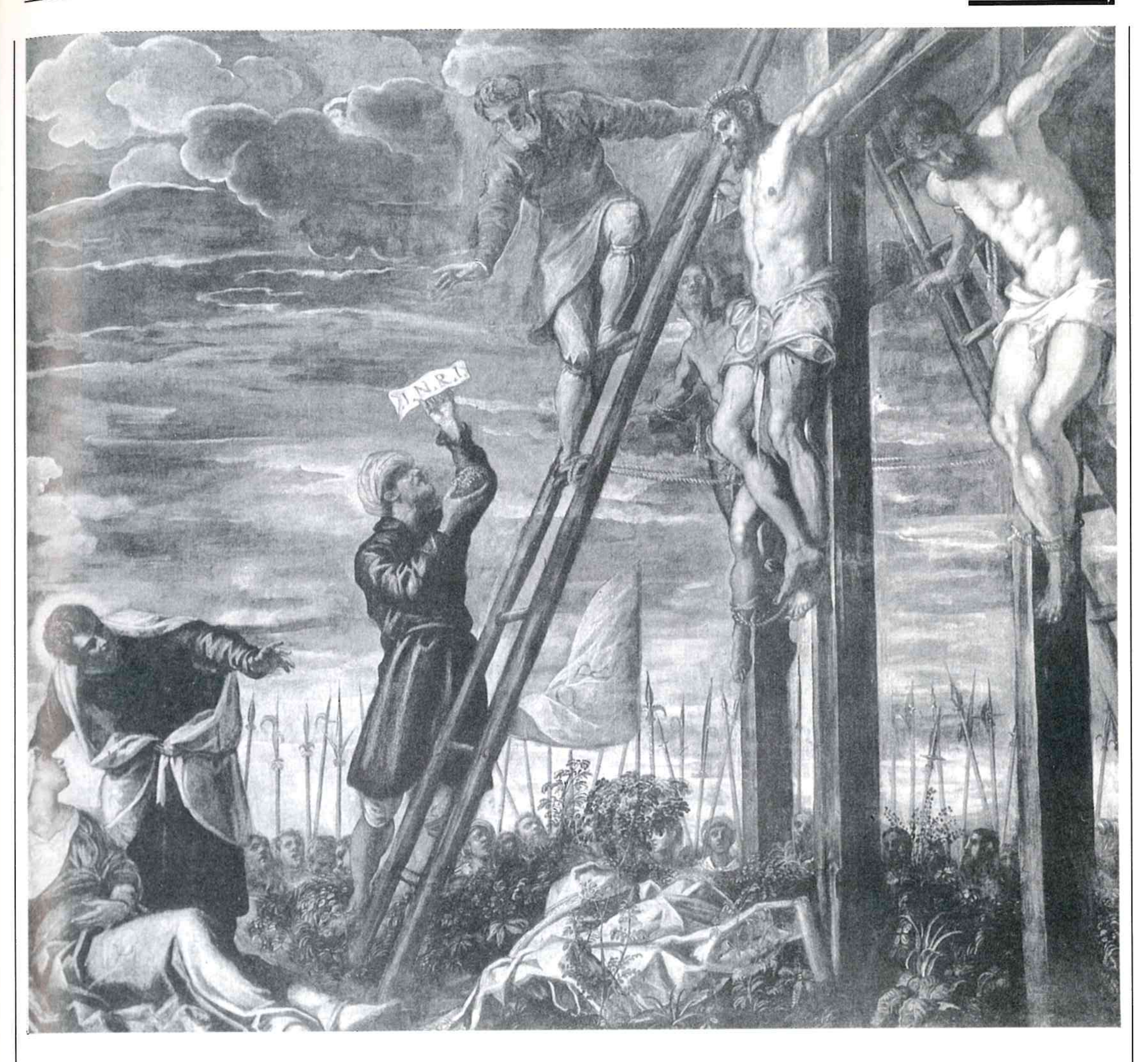
El héroe y lo sagrado

Independientemente de las composiciones religiosas a que veni-

mos haciendo mención, Tintoretto realizó, al margen de las nuevas tendencias e imposiciones iconográficas, diversas obras de carácter religioso que presentan una relación emocional e ideológica con Venecia. En diferentes composiciones religiosas Jacopo Robusti acudió, para acentuar los valores persuasivos de la imagen, a unos recursos en los que el protagonista religioso asumía la dimensión de un héroe mítico. Una de las primeras obras en las que aparece este fenómeno fue el *Milagro de san Marcos liberando al esclavo* (Venecia, Academia). La pintura fue realizada en 1548 por encargo de la Scuola Grande di San Marco para ser colocada en la Sala Capitular como primera obra de una serie, en cumplimiento de un acuerdo por el que se había decidido, en 1542, ir encargando diversos cuadros con historias de san Marcos.

El origen de la composición es un texto literario, un relato tomado de *La Leyenda dorada* de Jacobo de Voragine según el cual *Un esclavo que estaba al servicio de un noble, en Provenza, hizo votos para visitar el sepulcro de san Marcos. No le resultaba fácil cumplirlo, porque su señor se negaba a darle permiso para desplazarse hasta Venecia; pero el esclavo, temiendo más faltar a la promesa hecha que a las prohibiciones de su amo, un día, sin que éste se enterara y a sabiendas de que obraba contra la voluntad de su dueño, salió clandestinamente de casa y se fue a Venecia a cumplir su voto. Cuando regresó de este viaje, su señor que estaba muy indignado, ordenó a otros siervos suyos que arrancaran los ojos al recién llegado. El esclavo se encomendó a san Marcos. Sus compañeros de servidumbre, dispuestos a ejecutar la orden de su amo, tomaron unos palos, los afilaron, se agacharon delante de la víctima y comenzaron, o intentaron comenzar, a poner en obra el feroz encargo que habían recibido; pero sus intentos fueron vanos, porque tan pronto como acercaban los aguzados palos a los de su compañero, embotábanse las puntas o quebrábanse los instrumentos. Entonces el inicuo amo mandó que desistieran de su empeño, pero que trajesen un hacha y cortasen primero los pies y luego las piernas al esclavo. También en esto fracasaron porque, al descargar la herramienta sobre los miembros del mozo, el filo del hacha tornábase blando, se doblaba y no producía efecto alguno. En vista de esto dispuso el señor que machacaran la cara y los dientes del esclavo con mazos de hierro; mas, por disposición divina, cada vez que aquellos verdugos descargaban sus mazazos sobre su víctima, el hierro de los martillos perdía sus naturales propiedades. Al cabo el amo se rindió ante tan reiterados milagros, pidió perdón a su siervo y le rogó que lo acompañara en el viaje de peregrinación que también él quería hacer al sepulcro del santo; y, en efecto, aquel hombre, acompañado de su esclavo, fue a Venecia y visitó fervorosamente la sepultura de san Marcos* (Trad. J.M.Macias. Madrid, Alianza Editorial. 1987, pág. 257).

La transcripción de tan larga cita se justifica como referencia literaria de la que el pintor extrae e interpreta los fundamentos de la narración. Especialmente la forma de entender el drama del relato sagrado, como proyección de un sentimiento interior orientado a establecer un impacto y una comunicación con el espectador. Así, si comparamos la pintura con el texto, veremos que son tan sólo algunas re-



La Crucifixión, 1568, Venecia, iglesia de San Casiano

ferencias las que establecen el argumento: el cuerpo yacente del esclavo, los otros esclavos encargados del martirio, los instrumentos de éste y el amo presenciando su ejecución. Pero Tintoretto no ha convertido la representación en el relato visual de una narración literaria. Con unos elementos mínimos alusivos al milagro, el pintor ha desarrollado todos los recursos escenográficos, compositivos y plásticos posibles para conmover en lugar de describir. De esta forma, como ha notado Argan, *lo que cuenta para él no es la verdad histórica, sino la autenticidad del sentimiento suscitado por la representación.* La base fundamental de la composición lo forma la masa de figuras, que introducen una tensión dinámica subrayada por la figura de san Marcos suspendida en el aire. Se trata claramente de la puesta en escena de un acontecimiento que quiere provocar los sentimientos del espectador, un tema como el de san Marcos relacionado con Venecia, ciudad que aparece evocada al fondo en forma de ciudad clásica y cuyos edificios blancos se destacan sobre el fondo rojizo del cielo. En este sentido, la figura de san Marcos, como santo emblemático de Venecia, alcanza una dimensión singular. El relato pierde su condición literal e histórica para convertirse en una exaltación de la ima-

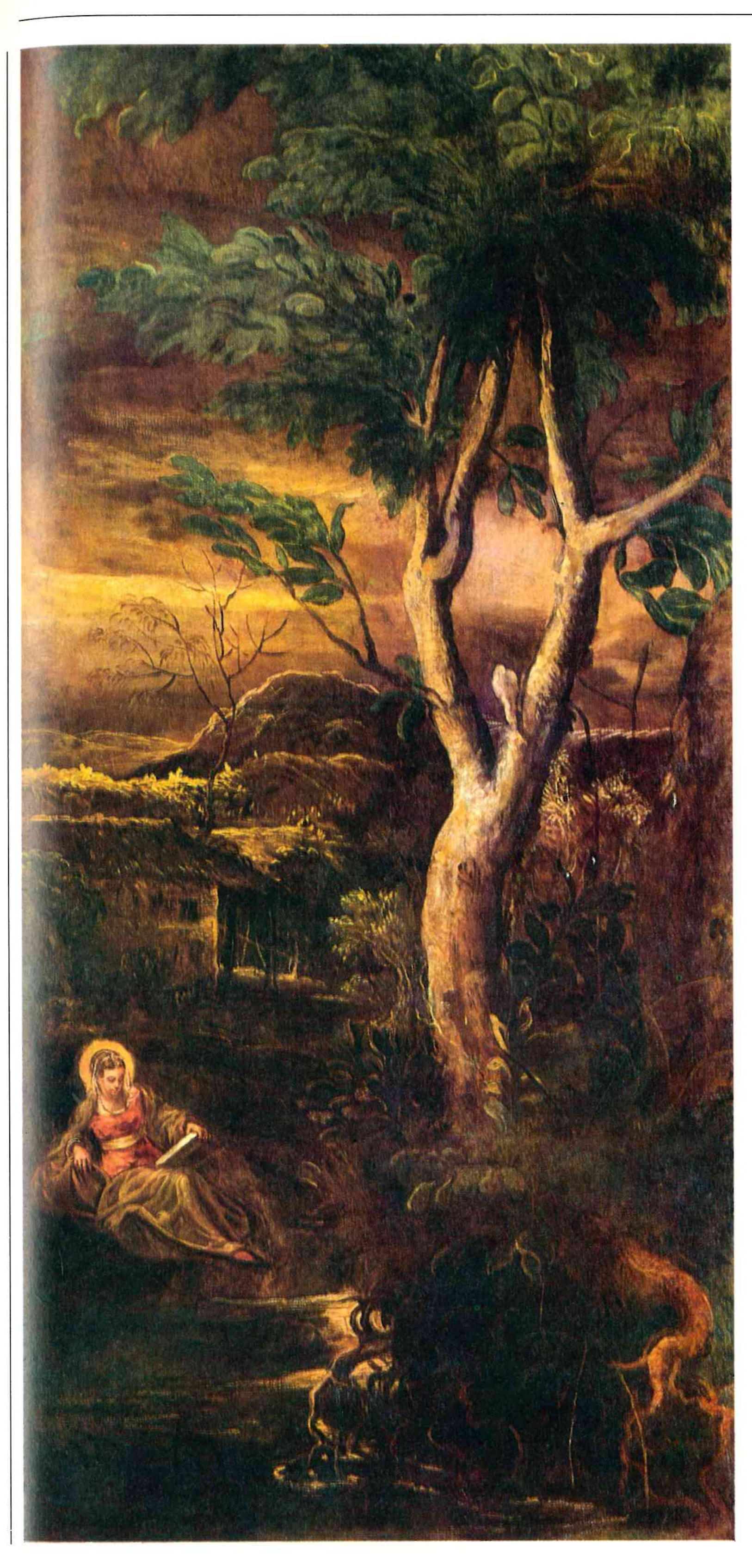
gen de Venecia en relación con la cual san Marcos aparece como héroe defensor de la ciudad.

Esta no fue la única ocasión en la que Tintoretto desarrolló esta misma idea. En tres pinturas dedicadas a san Marcos realizadas algunos años después, entre 1562 y 1564, para la Scuola Grande di San Marco, Tintoretto volvió a temas de significado similar. Si dos de ellas, *La sustracción del cuerpo de san Marcos* y *El hallazgo del cuerpo de san Marcos*, eran representaciones en torno a la historia mítica del santo, en otro de los cuadros —*San Marcos salvando a un sarraceno durante una tempestad* (Venecia, Academia)— se acometía la acción mítica y protectora del santo héroe: el naufragio y la tempestad, temas siempre presentes en la mente de los venecianos, y la intercesión del santo que viniendo por los aires salva al sarraceno. San Marcos protector de los navegantes, protector de Venecia.

Lo sagrado, la luz, el espacio y el color

Ridolfi decía que Tintoretto *ejercitábase en hacer pequeños modelos de cera y barro, vistiéndolos con trapos, buscando cuidadosamente con los pliegues de los paños las partes de los miembros, y los ponía también en pequeñas casas y perspectivas compuestas de ejes y de cartones, en cuyas ventanitas colocaba luces, con los que conseguía efectos de claridad y de sombra (Le maraviglie dell'Arte*, 1648). La luz fue un elemento decisivo en la determinación espacial de la pintura de Tintoretto. En *El Lavatorio*, por ejemplo, desempeñaba una función en la configuración espacial combinada con el efecto creado por los componentes lineales —solado y arquitecturas— de la perspectiva. Robusti estudió con gran habilidad las zonas y figuras a contraluz, creando diversas pantallas en las que la sombra y la luz jugaban alternativamente como forma de determinar el contenido espacial del cubo pictórico. Este había sido el mismo procedimiento seguido, si bien acentuando el efecto de representación teatral, de *El milagro de san Marcos liberando al esclavo*, pintura en la que las arquitecturas de la izquierda, el contraluz de algunas de las figuras y la zona luminosa del fondo configuraban el desarrollo espacial de la composición. Pero era, sobre todo, la figura de san Marcos suspendida en el aire —*en un escorzo maravillosamente logrado*, según lo definió Ridolfi— el elemento que crea este efecto fundamental en la composición. La figura crea una referencia espacial orientada a definir las tres dimensiones del escenario, y se destaca fundamentalmente por el violento contraste entre las zonas de luz y sombra.

Tintoretto desarrolló con frecuencia la representación del espacio basándose en el contrapunto entre zonas en sombra y zonas iluminadas independientes como en *San Roque curando a los apestados* (Venecia, iglesia de San Rocco), en la que la profundidad espacial se establece mediante un núcleo iluminado en primer término y una penumbra, con algunos ligeros matices de luz, como expresión de profundidad. La luz no fue solamente en la pintura de Tintoretto un factor pictórico y un instrumento de remodelación en la representación perspectiva, sino que, en muchos casos, como el mencionado de *San Roque curando a los apestados*, el pintor la introdujo como un com-



Santa María Magdalena,
1583-87, Venecia, Scuola
Grande de San Roque

ponente decisivo del efectismo persuasivo de la imagen. La composición presenta una iluminación violenta, con intensos contrastes de luces y sombras que convierten la representación casi en un nocturno dramático, acorde con el patetismo del tema y con las funciones persuasivas de la imagen.

En la escenografía de Tintoretto, la luz, además, funcionó como un elemento de configuración espacial fundido con los componentes arquitectónicos del escenario. *Cristo en casa de Marta y María* (Munich, Alte Pinakotek), cuya ejecución se sitúa hacia 1567, constituye uno de los ejemplos más claros del empleo académico de la luz como elemento de determinación y expresión espacial. Los planos iluminados del suelo del primer término y de la mesa, junto con la alternancia de luces y sombras de las figuras, crean una descripción espacial combinada con la semipenumbra del resto de la estancia, en cuyo fondo existen otros dos focos de luz según el procedimiento habitualmente utilizado por Tintoretto: la estancia iluminada a la derecha y la luz exterior que se percibe por la puerta o ventana de la izquierda.

Entre 1562 y 1566, en que los vio Vasari en su viaje a Venecia, Tintoretto realizó tres cuadros dedicados a narrar escenas de la vida de san Marcos para la Scuola Grande di San Marco en los que la luz desempeñaba un protagonismo muy particular. Puede decirse que en cada uno de los cuadros realizados por Tintoretto en esta ocasión, *La sustracción del cuerpo de san Marcos* (Venecia, Academia), *El hallazgo del cuerpo de san Marcos* (Milán, Pinacoteca Brera) y *San Marcos salvando a un sarraceno durante una tempestad* (Venecia, Academia), Tintoretto desarrolló, de acuerdo con la iconografía y en función de los valores expresivos de la imagen, tres planteamientos distintos en el empleo de la luz.

En *La sustracción del cuerpo de san Marcos* la luz introduce en la composición la expresión de las dimensiones del escenario, de su profundidad, proporción y espacialidad. La intensidad de la luz hace que el espacio se convierta, junto con el juego lineal de los elementos arquitectónicos, en el protagonista principal del juego perspectivo. A este respecto, aunque desde unos planteamientos diferentes, la luz fue el elemento determinante del desarrollo del espacio perspectivo en otra de las composiciones mencionadas: *El hallazgo del cuerpo de san Marcos*. En este caso se trata de la representación de un interior arquitectónico cerrado. En él, la luz no es elemento que subraya la espacialidad del escenario, acentuando la profundidad o destacando los componentes arquitectónicos. Aquí, por el contrario, la arquitectura se expresa por la luz. La perspectiva ha sido organizada partiendo de un eje sesgado y mediante una serie de arcos fajones que comportan un ritmo luminoso *in crescendo*, rematado por un foco luminoso al fondo. Tintoretto ha aplicado el color de una manera uniforme de forma que sean los juegos de luces y sombras los elementos que ordenan la perspectiva y el espacio. Además, entre la iluminación perspectiva de la arquitectura y el efecto luminoso de las figuras del primer término, se crea una tensión dramática, en torno al efecto irreal e incorpóreo de la luz, orientada a acentuar el recurso persuasivo de la imagen. La luz irreal que determina la representación de un espacio en el que se mueven, iluminadas con una luz no natural, los personajes del relato sagrado. Figuras que han sido tratadas con una estilización que las convierte en personajes trascendentes en un deseo de convertir la representación religiosa en una imagen desmaterializada.



Las boda de Caná,
1561, Venecia, iglesia de Santa María de la Salud

En algunas composiciones la luz se convirtió de forma mucho más explícita en el protagonista de la composición asumiendo una función dramática en el relato como instrumento emocional. En la pintura *San Roque en prisión consolado por un ángel*, realizada en 1567, junto con otros dos cuadros para el presbiterio de la iglesia de San Rocco, los contrastes de la luz y la sombra, el *pretenebrismo* de la composición y la identificación de la acción divina, centrada en la figura del ángel, introdujeron una nueva dimensión a través de la luz en las composiciones del pintor. Como no se trataba de unos modelos *realistas*, como los que utilizara posteriormente el naturalismo, el efecto trascendente de la imagen quedaba acentuado. La luz actuaba como una referencia a lo trascendente, a lo divino, a una dimensión inmaterial acentuada por los modelos estereotipados utilizados por el pintor.

A este respecto, debe notarse que en algunas de sus obras finales Tintoretto utilizó la luz para subrayar el efecto de imágenes propias de una visión. Es el caso de *La Ultima Cena*, pintada para el presbiterio de San Giorgio Maggiore. Y también para subvertir los límites del orden convencional de la naturaleza, como puede apreciarse en *Santa María Magdalena leyendo* y en *Santa María Egipciaca meditando*, dos de las pinturas realizadas por Tintoretto entre 1583 y 1587 para la Sala Inferior de la Scuola di San Rocco. La desproporción del paisaje con respecto a las figuras logra un clima de misterio, panteísta, acentuado por los efectos de la luz. Una luz que se había convertido en la expresión misma del color.

La pintura y el muro de la arquitectura

DURANTE el siglo XVI los pintores desarrollaron una importante labor en la decoración de palacios, edificios públicos e institucionales e iglesias. Puede decirse que a través de esta labor se creó la ficción de una nueva escenografía que plantea la tensión entre las dificultades de Venecia para convertirse en una ciudad clásica y las ficciones utópicas para imaginarla. A estas transformaciones escenográficas de la arquitectura pertenecen las pinturas, realizadas entre 1545 y 1546 por Tintoretto, según la descripción transmitida por Ridolfi en la parte inferior de la fachada de Ca'Soranzo de Venecia con una escena de batalla con jinetes, historias con figuras y mujeres en diversas actitudes, algunas de cuyas partes hemos podido conocer a través de grabados.

Pintar la arquitectura, transformar la arquitectura. Introducir a través de un ideal plástico todos los aspectos de la vida y del espacio urbano. La pintura serial fue una práctica desarrollada por Tintoretto desde sus primeros años. No sólo la decoración de palacios o iglesias sino también obras de carácter mucho más modesto como la decoración de *cassoni* de la que Ridolfi nos ha transmitido la noticia de cómo el joven Tintoretto realizaba este tipo de obras y las exponía, como otros pintores, en las Procuradurías. De este tipo son los llamados frontales de Verona con escenas bíblicas *(Sansón y los filisteos, El traslado del Arca Santa, El juicio de Salomón* y *El juicio de Baltasar)*. Y también las seis tablas con escenas de la Biblia, realizadas hacia 1545-1548, que se conservan en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Obras de comienzo de la actividad del pintor en las que, sin embargo, se apuntan no pocas de las soluciones espaciales y perspectivas del pintor.

La realización de grandes ciclos decorativos se convirtió en una práctica constante de la labor del pintor y a conseguir estos encargos dedicó el pintor todos sus esfuerzos.

Con frecuencia el pintor realizó ofertas que sus contrincantes no podían mejorar y que forzaba prácticamente a los comitentes a tenerlas que aceptar. Es el caso de la pintura que, según vimos, realizó y colocó cuando se le pidió solamente una muestra para la Sala dell'Albergo en la Scuola di San Rocco. O el caso posterior de la realización de las pinturas de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco en las que Tintoretto se comprometió a realizar la central, con el tema de *La serpiente de bronce* y fue paulatinamente realizando todo un ciclo para el techo con escenas del Antiguo Testamento,



La multiplicación de los panes y los peces, detalle, Nueva York, colección Stanley Moss

para continuar después, en las paredes, con otra serie del Nuevo Testamento.

Pero lo cierto es que Tintoretto con su intensa actividad llegó a realizar una auténtica apropiación del espacio veneciano, dejando en cada iglesia y en cada sala de palacio la impronta de su *maniera*. Es un proceso por el que Venecia, al tiempo que se moderniza con la pintura de Tintoretto, se va convirtiendo paulatinamente en algo suyo. El ritmo de la actividad de Tintoretto fue impresionante. Grandes series de pinturas para iglesias o palacios, por lo regular realizadas en cuadros de gran formato, en competencia o sustitución de la pintura mu-

ral, fueron ejecutadas sin interrupción por Tintoretto para la ciudad en la que vive y trabaja durante toda su vida confiriendo una proyección muy singular a su obra.

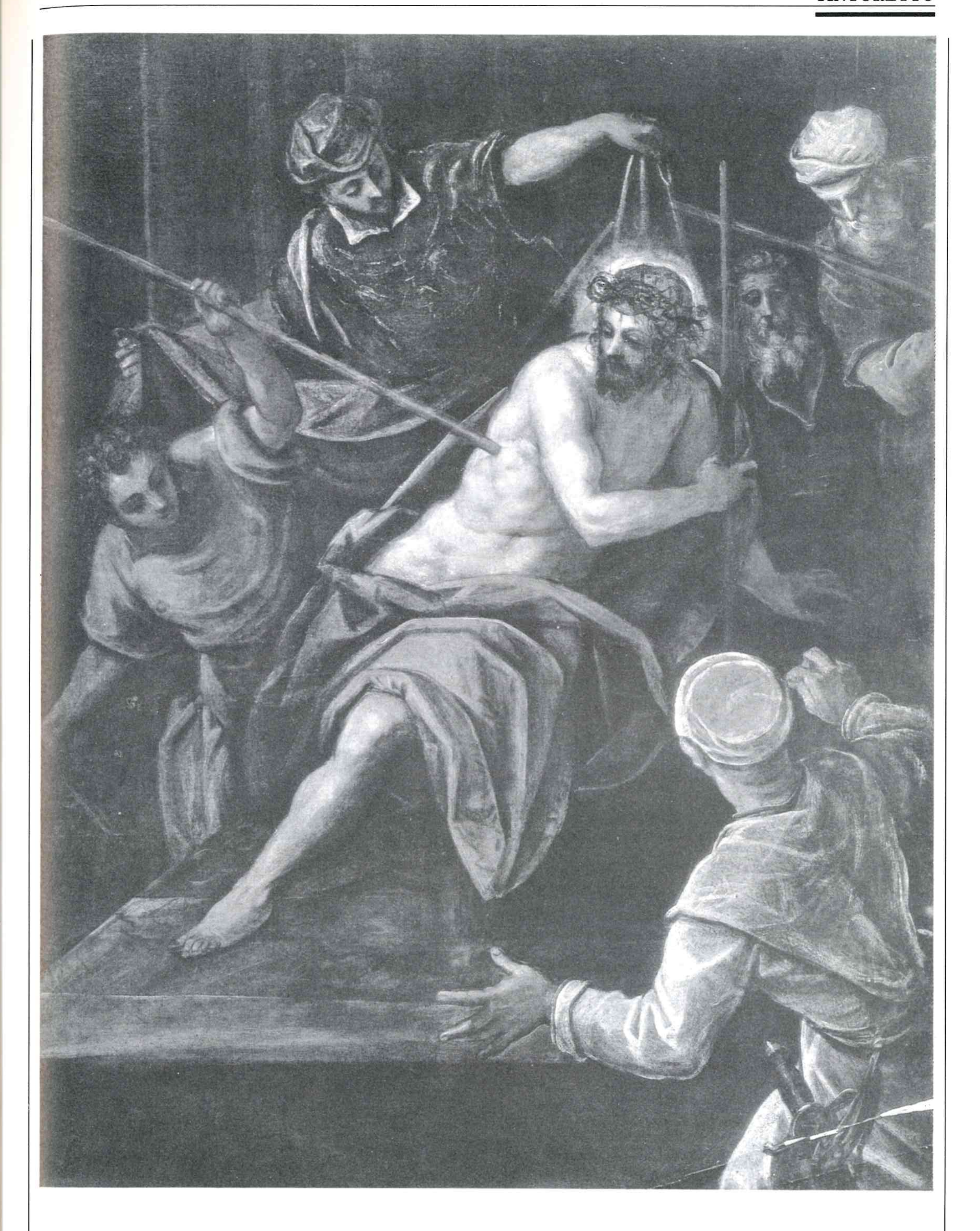
En su trayectoria artística se produjo una ajustada concordancia entre el volumen de los encargos, la capacidad del artista para realizarlos y los tiempos de ejecución. Un recorrido por su actividad pone de manifiesto cómo fue por una precisa conjunción de estos tres factores que Tintoretto logró realizar el impresionante volumen de su obra. Las series de pinturas y ciclos que realizó para iglesias y palacios constituyen un claro ejemplo de una paulatina apropiación plástica de un espacio urbano a través de unas imágenes que llevaban el sello inconfundible de la pintura del artista pero que, a la vez, contribuyeron a configurar una nueva imagen de Venecia.

El muro y el lienzo

En las series de pintura religiosa realizadas por Tintoretto se produjo un fenómeno que, aunque no es algo exclusivo de Venecia, alcanza en esta ciudad una significación especial: la *resacralización*, según los nuevos usos, de las iglesias. En este sentido, es fácil advertir cómo la demanda constante de obras de carácter religioso que recibía Tintoretto constituía un intento de *resacralizar*, como forma de *actualizar*, a través de grandes programas decorativos, las iglesias de Venecia de acuerdo con unas formas nuevas de religiosidad. Este fenómeno, que llegó a crear una auténtica inflación de imágenes, explica las numerosas repeticiones de muchos temas al ser solicitados reiteradamente para diferentes iglesias.

Desde el momento que la Iglesia optó por la imagen frente al libro como medio principal de explicación y difusión de las ideas religiosas, se abrió el camino para que este fenómeno se produjera. Serían necesarias tantas imágenes o versiones de un mismo tema como fueran precisas para otros tantos edificios. Se trata de lo que podríamos llamar *las ediciones de la imagen* o *los ejemplares de una misma imagen*. Con ellas se trataba de desarrollar una iconografía depurada, una serie distinta de referencias y una forma diferente de acometerlas, para articular unas ideas religiosas nuevas enlazadas con el pasado pero poniendo de relieve que si no se trataba de lo mismo tampoco era algo completamente diferente.

El espíritu de la Contrarreforma tuvo una pronta respuesta en el tipo de imágenes desarrollado por Tintoretto, cuya pintura religiosa se ofreció como una posible alternativa de las aspiraciones trentinas. Enormes lienzos que cubrían, sustituyendo a la pintura mural, grandes superficies de las iglesias, con desarrollos iconográficos claros y contundentes, en los que los elementos formales se distanciaban de un clasicismo intelectual y acentuaban los componentes emotivos de la *maniera* con la retórica sensualidad trascendente de las figuras, el papel activo y comunicador de los escenarios y el efecto desmaterializador y fragmentario de la propia pintura. A este respecto debe notarse que prácticamente todas las series llevadas a cabo por Tintoretto fueron realizadas sobre lienzo. La *maniera* del pintor no era, indudablemente, la más adecuada para desarrollarse al fresco a la manera de los grandes ciclos realizados por los florentinos. Existía un



La coronación de espinas, Londres,
colección privada

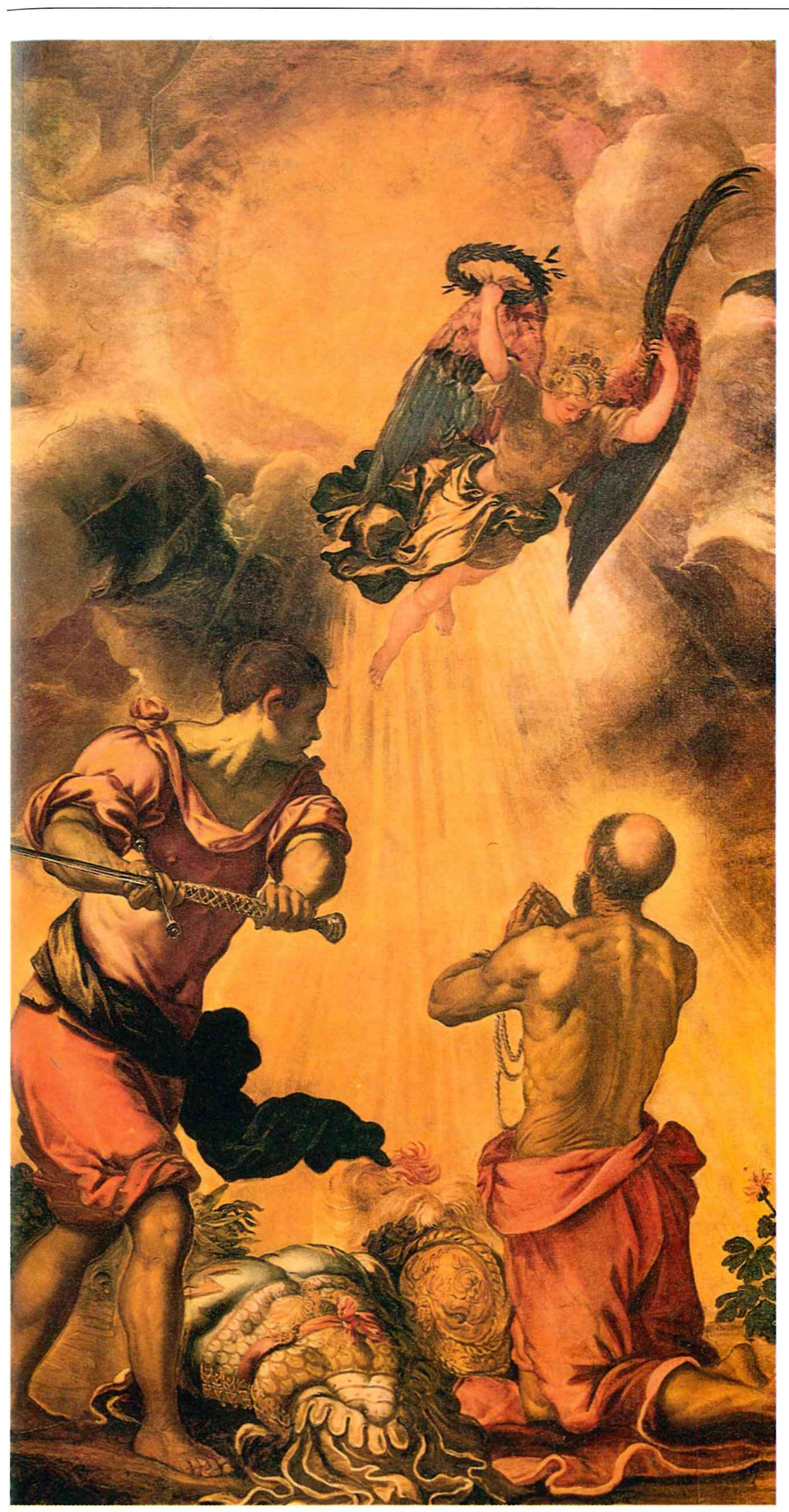
obstáculo técnico: la dificultad de desarrollar una pintura como la de Tintoretto con la técnica al fresco. Además, no es menos cierto que el lienzo *facilitaba* determinados componentes, no sólo técnicos sino formales, para el desarrollo de la *maniera*.

Las grandes series de pintura acometidas por Tintoretto comportaban una tensión entre el lienzo y el muro, entre las dimensiones de la superficie que tenía que decorar y el soporte de la pintura. Hasta el punto de que en algunas composiciones, debido a sus grandes dimensiones, la pintura sobre lienzo deja de ser un *objeto* incorporado a la pared o el techo para convertirse en el paramento mismo. Las dimensiones de algunas pinturas son muy representativas al respecto: *El Lavatorio* del Museo del Prado (210 × 533); *San Marcos liberando al esclavo* (415 × 541); *Cristo curando al paralítico. La piscina probática* (Venecia, San Rocco) (238 × 560); *Las bodas de Caná* (Venecia, Santa María della Salute) (435 × 545); *La Adoración del becerro de oro* y *El Juicio universal* de la iglesia de la Madonna dell'Orto (1450 × 580 y 1450 × 590, respectivamente); *La Crucifixión* de la Sala dell'Albergo de la Scuola di San Rocco (536 × 1224). Pero mucho más que esto lo es el hecho de que la mayoría de estas pinturas formasen series compuestas por numerosas pinturas con las que se realizaba una decoración que abarcaba la mayor parte del edificio.

Primeras series de pintura religiosa

Tintoretto trabajó la mayor parte de su vida en estas series, volviendo en varias ocasiones a pintar, después de varios años, otra nueva serie para un mismo edificio. De esta manera fue cubriendo los muros y techos de los principales edificios venecianos, realizando una paulatina ocupación decorativa de los espacios privilegiados de la ciudad. Una de las primeras series importantes realizadas por el artista fueron las pinturas de la Scuola della Trinità, que comenzó en 1550 y que había terminado en 1553. Se trataba de cinco cuadros que se sumaron a los cuatro realizados poco antes, entre 1545 y 1547. La serie llevada a cabo por Tintoretto estaba dedicada a *La creación del mundo*, y de ella existen menciones desde antiguo. En la serie se representaron: *La Creación de los animales* (Venecia, Academia), *El pecado original* (Venecia, Academia), *Adán y Eva ante el Padre Eterno* (Florencia, Uffizi) y *Caín matando a Abel* (Venecia, Academia). Otra pintura, la quinta, que representaba *La creación de Adán y Eva*, la conocemos por un dibujo de Paolo Farinati en cuya parte superior se representa también *El Pecado original*. Los cuadros pasaron de la Scuola della Trinitá, cuando ésta fue demolida para construir la iglesia de Santa María della Salute, a la nueva Scuola levantada cerca del emplazamiento original.

En estos cuadros Tintoretto desarrolló un tipo de composición en el que imperaba un desnudo según un característico modelo estereotipado que proporcionaba un cierto aire profano a la serie. De ahí, las analogías que ofrece con obras de carácter mitológico realizadas por esos años, como *Venus, Vulcano y Marte* (Munich, Pinacoteca Antigua), realizada hacia 1551-52. Como ya hemos notado, en las pinturas con temas del Antiguo Testamento Tintoretto utilizó unos mode-



La degollación de San Pablo, Venecia, iglesia de la Madonna dell'Orto

los estereotipados similares a los de sus pinturas mitológicas. En este sentido, existe una clara diferencia entre la forma de desarrollar composiciones del Antiguo Testamento, según esta forma distanciada, objetiva y ambigua, y la seguida en la representación de temas del Nuevo Testamento en los que predomina una expresividad persuasiva dirigida al sentimiento, como puede apreciarse en otras pinturas cronológicamente próximas.

Poco después de haber realizado estas pinturas para la Scuola della Trinitá, Tintoretto renovaba, el 6 de noviembre de 1551, el compromiso contraído en 1548 para la realización de los postigos del órgano de la iglesia de la Madonna dell'Orto. Según el mencionado contrato, Tintoretto debía tener concluida la obra para abril de 1552, aunque todo parece indicar que algunas de las pinturas se terminaron algo después. Las pinturas se hallan situadas actualmente en la misma iglesia pero en un emplazamiento diferente del original: los lados del interior con *La aparición de la cruz a san Pedro* y *La degollación de san Pablo*, en el ábside central; *La presentación de la Virgen en el templo*, que constituía la parte externa de los dos postigos, sobre la puerta de la sacristía.

Todas las composiciones ponen de manifiesto el predominio de un dinamismo tenso en la composición, y el empleo de unas proporciones estilizadas y de una distorsión espacial que sitúan a Tintoretto entre los artistas manieristas más avanzados de su tiempo. En este sentido, *La presentación en el templo* podría mencionarse como la alternativa véneta de obras específicamente manieristas como *José en Egipto* de Pontorno. La diferencia esencial radica en que, en la pintura de Tintoretto, junto a la desarticulación del equilibrio compositivo propio del orden clasicista, se acentúa la destrucción del sentido escultórico y cerrado de las formas a través de la experimentación del color, la materia y la propia pintura.

***La resurrección de Lázaro*, Venecia, Sala Superior de la Scuola Grande de San Roque**

La realización de estos postigos no fue el último encargo que recibió Tintoretto para pintar obras de este tipo. Poco después, en 1557, el pintor entregaba otros postigos para la iglesia de Santa María Zobenigo. En la parte exterior, se representó *La conversión de san Pablo* y, en las caras interiores de los postigos *San Lucas y san Mateo* y *San Marcos y san Juan* respectivamente, en los que el instrumento principal de la tensión emocional lo introduce, una vez más, el acentuado y dramático contraste de la luz y la sombra.

Lo irreal, el mito y lo sagrado

Entre 1562 y 1564, como sucederá frecuentemente a lo largo de su vida, Tintoretto volvía a trabajar para un edificio para el que había realizado pinturas con anterioridad: la iglesia de la Madonna dell'Orto. Esta vez se trataba de siete pinturas para el ábside. Dos de ellas, de grandes dimensiones (casi seis metros por quince), que representaban *La Adoración del becerro de oro* y *El juicio universal* fueron destinadas a cada una de las paredes del coro. Las restantes eran cinco composiciones, rematadas en forma de arco apuntado, con figuras alegóricas de *La Templanza, La Justicia, La Fe, La Prudencia y La Fortaleza*. A este respecto, la noticia transmitida por Vasari es precisa: *Tintoretto pintó las dos fachadas de la capilla mayor*



al óleo encima de tela, de veintidós brazas de alto desde el techo hasta la cornisa de los asientos. En la de la derecha hizo a Moisés, que volviendo del monte, donde recibió los Mandamientos, encuentra al pueblo adorando al becerro de oro; enfrente, o sea a la izquierda, está el Juicio Universal con una extravagante inventiva artística, que tiene verdaderamente algo de espantoso y terrible por la cantidad de figuras representando a las personas de todas las edades y sexo, con visiones lejanas de almas beatas y condenadas. Se ve también la barca de Caronte, pero de una forma diversa de lo acostumbrado que es cosa bella y extraña.

Las dos grandes composiciones constituyen uno de los más claros ejemplos de sustitución, habitual en los pintores venecianos, del fresco —como técnica para integrar la pintura en la arquitectura— por lienzos de grandes dimensiones. En *La adoración del becerro de oro* Tintoretto ha organizado la composición en dos zonas correspondientes a lo sagrado y lo terrenal, representando simultáneamente dos pasajes. En la superior, correspondiendo con el remate apuntado del lienzo, se representa *La entrega de las tablas de la Ley a Moisés*, tratado con una gran luminosidad y un acentuado movimiento de las figuras plasmadas en violentos escorzos que contrastan con la cadencia y el ritmo de las figuras de la parte inferior. A propósito del *Juicio Final* se ha mencionado la posibilidad de que Tintoretto se inspirase en el *Juicio Final* de Miguel Angel, que podría conocer a través de grabados sin tener que suponer un hipotético viaje a Roma. La composición pone de manifiesto cómo el artista intentó lograr un resultado efectista y espectacular. Pero, sobre todo, lo que más preocupó a Tintoretto fue lograr la integración del lenguaje en las nuevas exigencias de la imagen religiosa. Con una composición abigarrada, en la que se acentúa una gran tensión, se plantea la idea de la imagen religiosa como la presencia de una irrealidad trascendente, desentendida, desde un punto de vista formal, de los imperativos académicos de diversas *manieras*.

Tintoretto planteó en sus obras la imposibilidad de que imagen religiosa y *maniera* académica fueran supuestos reconciliables. La imagen se orientaba a crear una pasión. Una pasión con la que se identificaba el propio pintor pero que provocaba en el fiel o en el simple espectador una tensión y una reacción. De ahí que en sus composiciones religiosas se definiera una *maniera* que no se basaba en los principios teóricos de una demostración académica.

Otras series de pinturas realizadas poco después, como las ejecutadas por Tintoretto para la Scuola Grande di San Marco, ponen de manifiesto el desarrollo de este planteamiento. El 21 de junio de 1562 el guardián mayor de la Scuola, el médico Tommaso Rangone, a quien algunos años antes Tintoretto había retratado en *El milagro de san Marcos salvando al esclavo*, solicitaba autorización para encargar a sus expensas *tres cuadros con los milagros de nuestro Santísimo protector el señor san Marcos*. Las pinturas fueron encargadas a Tintoretto y estaban colocadas antes de 1566 en que las vio Vasari y que menciona junto con *El milagro de san Marcos salvando al esclavo*: *hay cuatro grandes historias: en una de ellas está san Marcos que apareciendo en el cielo libera a un devoto suyo de los tormentos que le vienen aplicando, con diferentes utensilios a propósito, y rompiéndolos impide a los martirizadores cumplir con su bárbaro deseo. Hay una gran cantidad de figuras, armaduras, edificios, retratos y otras cosas similares que dan mucho*



El encuentro del cuerpo de San Marcos,
Milán, Pinacoteca Brera

realce a dicha obra; en otra hay una tempestad marina y san Marcos en el aire que libera a un devoto suyo también; ésta ya no está hecha con la diligencia de la primera; en la tercera se ve la lluvia y el cuerpo muerto de otro devoto y el alma del mismo que sube al cielo: en dicha historia hay una composición de razonables figuras; en la cuarta, donde se representa a un hombre poseído por el demonio que se santigua, pintó en perspectiva una loggia grande y al final de la misma un gran fuego que la ilumina produciendo grandes reverberaciones. Las tres pinturas representan *La sustracción del cuerpo de san Marcos* (Venecia, Academia). *El hallazgo del cuerpo de san Marcos* (Milán, Galería Brera) y *San Marcos salvando a un sarraceno durante un naufragio* (Venecia, Academia). El primero representa el momento en que los cristianos de Alejandría, aprovechando que se desencadena un huracán, sustraen el cuerpo de san Marcos de la hoguera donde había sido puesto por los paganos después de su martirio. Una vez más Tintoretto introduce en la composición el retrato de algún personaje conocido, como Tommaso Rangone, que le había encargado las pinturas, en la figura que sostiene a san Marcos por los hombros.

En las otras dos pinturas de la serie se representa el momento en que, según Ridolfi, *fue sacado el cuerpo de san Marcos de Alejandría, obtenido de los sacerdotes griegos por los mercaderes venecianos Buono da Malamocco y Rustico da Torcello, apareciendo a lo largo de un pórtico numerosos sepulcros colocados en el muro, formando una bella perspectiva, de los que sacan varios cuerpos, estando en el suelo el de san Marcos, dispuesto de tal manera que sigue la mirada a donde ésta fuere*. La tercera pintura, *San Marcos salvando a un sarraceno durante un naufragio*, es la que presenta un mayor dinamismo integrado, según vimos, en el sentido heroico y protector del santo: san Marcos, sublimado como héroe mítico defensor de la ciudad. Se trata de una identificación entre la ciudad y su santo protector a través del desarrollo de una *maniera* pictórica que resultaba algo específicamente veneciano.

Maniera y clientela

Es ahora el momento de preguntarnos acerca de cómo la *maniera* desinhibida y espontánea y, en cierto modo, agresiva, de Tintoretto fue aceptada por sus contemporáneos. En un ambiente artístico en el que toda la actividad se movía a través del encargo, las posibilidades de expresión de los artistas se vieron siempre limitadas y condicionadas por los imperativos impuestos por este sistema. O se recibían encargos o era prácticamente imposible el ejercicio de la pintura. De ahí, que para que un pintor pudiera realizar de una forma continuada su actividad tuviera que contar con la aceptación de una clientela o, si no, como sucedió en algunos casos, al menos, con su complicidad.

La nueva Scuola Grande di San Rocco estaba concluida a mediados del siglo XVI. Antonio Abbondi, que dirigió la construcción, había terminado la Sala dell'Albergo en 1536. Algunos años después, en 1546, se pensó en su decoración con pinturas, proyecto que, tras diversos intentos, no se emprendería hasta algunos años después, cuando en 1564 treinta y siete consejeros decidieron costear las pinturas del techo del



Virgen con el Niño, Cleveland, The
Cleveland Museum of Art

Albergo. Fue entonces cuando, al aparecer el nombre de Tintoretto, surgió la oposición de algunos de ellos hasta el punto de que uno de ellos hizo una donación con la condición de que el encargo no recayera en Tintoretto. A raíz de esto se decidió llamar a algunos de los pintores venecianos más afamados para que presentasen estudios preparatorios. La historia de lo que sucedió, narrada por Vasari con alguna exageración, ya la transcribimos anteriormente. Tintoretto, en lugar del estudio preparatorio que se le pedía, realizó el lienzo definitivo. Ante la discusión, Tintoretto decidió donar a la Scuola dicha obra con lo que el pintor se aseguró el encargo. Los cofrades, en la sesión del 22 de junio de 1564, por treinta y un votos a favor y veinte en contra, aceptaron la donación *sin premio alguno* de Tintoretto.

Es evidente que, utilizando su rapidez para la pintura, se sirvió de esta artimaña para conseguir el encargo, pero no lo es menos que la nueva orientación plástica dada a la pintura por el artista se valoraba estéticamente muy alto. Y lo que es más, comenzaba a apreciarse como una expresión específicamente veneciana, en un momento en el que en Venecia se hacia una reflexión sobre la propia ciudad, su significación, su cultura, su política y su proyección económica. A partir de la colocación del cuadro en el techo del Albergo, Tintoretto pasó a realizar la decoración de toda la Sala y, luego, de toda la Scuola.

La organización de las pinturas del techo sigue los esquemas habituales en otras series decorativas. El centro está presidido por un óvalo, con la pintura donada por el artista y que representa *San Roque en la Gloria*. Se trata de una exaltación apoteósica del santo protector de la Scuola, en la que subraya el empleo de los recursos expresivos, los escorzos y las sugestiones miguelangelescas. Sin embargo, otros componentes de la pintura se apartan de la *maniera* efectista, brusca y en ocasiones, agresiva, del pintor. Tal vez, como ha observado Coleti, como una ironía pictórica al imitar el estilo de sus propios competidores. En los ángulos se colocaron figuras de niños que representaban a las cuatro estaciones. Y en los cuatro lados, figuras alegóricas de *La Felicidad, La Bondad, La Liberalidad, La Esperanza, La Fe* y alegorías de la Scuola della Carita, de la Scuola di San Giovanni, de la Scuola della Misericordia, de la Scuola di San Marco y de la Scuola di San Teodoro.

Para las paredes, Tintoretto ejecutó una serie de pinturas dedicadas a la Pasión de Cristo: *El camino del Calvario, La Coronación de Espinas, Cristo ante Pilatos*, que realizó entre 1566 y 1567, al igual que dos figuras de profetas, y *La Crucifixión*, que pintó en 1565, poco después de la ejecución de la composición central dedicada a san Roque. Las dimensiones de esta pintura (536 × 1.224) comportaban ya un ejercicio espectacular, centrado por la figura de Cristo y con una multiplicación de las tensiones creadas por los diferentes grupos de la composición, estructurados en torno a la *fusión* lograda por la pintura, y a los efectos escenográficos de la iluminación. Sin embargo, en *La Crucifixión* mantuvo un esquema compositivo aparentemente convencional.

La ordenación de los distintos grupos seguía la forma habitual de representación del tema. Fue en los contrastes y tensiones de los componentes del cuadro en los que el pintor logró desarrollar un nuevo sentido de la composición religiosa. Así, los efectos perspectivos de las cruces de los ladrones y la escalera del primer término se convirtieron en líneas de fuerza sumergidas en el efecto perspectivo espa-



La huida a Egipto, detalle, Venecia, Scuola Grande de San Roque

Juicio Final, Venecia, iglesia de la Madonna dell'Orto

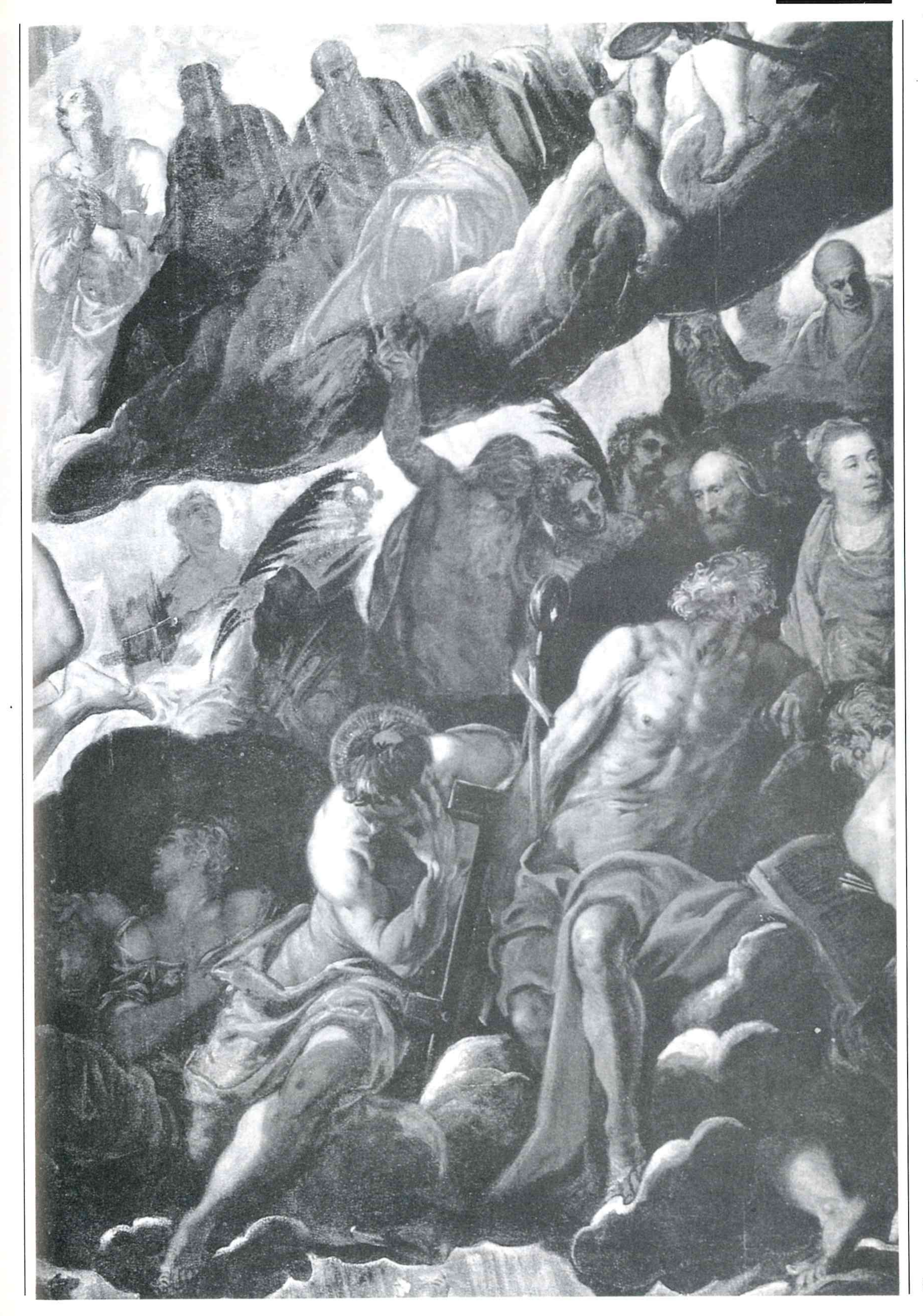
cial creado por la luz, el color, el desenfoque de los objetos y la fragmentación de las superficies. Igualmente, la figura de Cristo, situada en el centro de la composición, generó un *vacío* a su alrededor comprimido por los grupos de figuras de los dos lados de la composición. Es evidente que el pintor acentuó los elementos expresivos y emocionales de la imagen, realizada en 1565, solamente dos años después de que el Concilio de Trento hubiera concluido (1563).

En esta pintura se produjo la concurrencia de tres factores que explican su alcance: por un lado, el desarrollo de los recursos formales del lenguaje del pintor acentuando sus posibilidades expresivas; por otra, la traducción de un tema convencional a una nueva dimensión plástica; y, por último, la conversión de estos elementos en un nuevo tipo de imagen expresiva y convincente. *La Ultima Cena* (Venecia, iglesia de San Torvaso) y *El Lavatorio* (Londres, National Gallery) pintada un año después (1566), ponen de manifiesto esta misma actitud, si bien los elementos formales, la tensión compositiva y los recursos persuasivos de la composición —que repetirá poco después en *La Ultima Cena*, de la iglesia de San Polo pintada hacia 1568-69—, lograron alterar la sistemática ordenación de la iconografía tradicional. Concretamente, la interpolación de algunos elementos cotidianos y realistas, introducidos a la manera de *tranches de vie*, constituyen un recurso nuevo orientado a lograr una eficaz aproximación al espectador.

La vida ejemplar de los santos, sus milagros y acciones piadosas, sirvieron en la segunda mitad del siglo XVI como una referencia constante de los primeros principios. Era lógico que en el marco de la Contrarreforma se volviera la vista hacia aquellos santos de la Iglesia, anteriores a los excesos que habían dado lugar a la Reforma, considerándolos como una referencia y un modelo, como la afirmación de una convicción basada en la idea de que la Iglesia había tenido desde sus orígenes personajes de vida ejemplar. Si a ello se suman, además, las diferentes advocaciones de las iglesias, se comprenderá la intensa demanda de pinturas dedicadas a narrar pasajes de vidas de santos que tuvieron que atender los pintores. En este orden de cosas no puede extrañar que, en 1567, se encargasen a Tintoretto tres pinturas para el presbiterio de la iglesia de San Roque con temas dedicados a la vida del santo: *San Roque en prisión consolado por un ángel*, *San Roque curando a los animales* y *San Roque en el desierto*. En las composiciones Tintoretto repitió soluciones ya utilizadas en otras obras. En la primera de ellas, recurrió al efectismo producido por los contrastes de luz como forma de acentuar los valores emocionales de la imagen, en una composición abigarrada y movida que contrasta con la ordenación espacial desarrollada por las columnas de *San Roque en el desierto*.

Programa tipológico y advocación

Algunos años después de que realizara las pinturas de la Sala dell'Albergo en la Scuola di San Rocco, Tintoretto, obsesionado por acaparar la realización de los principales encargos de la ciudad, logró hacerse con la ejecución de uno de los ciclos más importantes de su carrera artística: la decoración de la Sala Grande del piso superior de la Scuola di San Rocco. En esta serie la pintura sobre lienzo alcanzó uno de





los efectos de monumentalidad y densidad pictórica integrada en la arquitectura más hábilmente logrados. Al tiempo, Tintoretto desarrolló un ciclo que, con independencia de su temática, se mostraba concebido a una escala épica. En pocas ocasiones, la destrucción de los principios de la *maniera toscana* encontraron una contestación más decidida y al tiempo una afirmación más clara frente a la *terribilitá* de Miguel Angel. En este sentido, Tintoretto desarrolló una concepción alternativa a esta actitud desde los planteamientos de la *maniera* véneta.

La adjudicación del ciclo de pinturas de la Sala Grande es un cla-



La Ultima Cena, 1592, Venecia, San Giorgio Maggiore

ro ejemplo de la forma en que Tintoretto logró hacerse con los principales encargos de la ciudad. En 1575 presentaba a la Scuola una solicitud para realizar la pintura central del techo de la Sala Grande con el tema *La serpiente de bronce*. Al año siguiente estaba concluida. En enero de 1577, se ofrecía para pintar los dos lienzos principales que faltaban, en los que se representa a *Moisés haciendo manar agua de la roca* y *La recolección del maná*. Poco después, en marzo de 1577, solicitaba poder realizar los diez óvalos y ocho rombos que faltaban para completar la decoración del techo, pidiendo a cam-

bio solamente el importe de los lienzos y colores. El 27 de septiembre, Tintoretto extendía su propuesta a la realización de las pinturas de las paredes. Estos últimos cuadros estaban concluidos en julio de 1581. Poco a poco Tintoretto iba cubriendo los techos y paredes de la Scuola di San Rocco hasta llegar a convertirla en un espacio pictórico apropiado.

Sin embargo, aunque, como hemos visto, la propuesta de realizar los diferentes grupos de pinturas fue algo que se realizó paulatinamente, el programa iconográfico de todo el conjunto estaba fijado con anterioridad a que Robusti comenzase a realizar las primeras composiciones. En las pinturas del techo se desarrolló un ciclo con escenas del Antiguo Testamento: *La serpiente de bronce* en el centro, *Moisés haciendo manar agua de la roca* y *La recolección del maná* en las pinturas cuadradas de los lados y, en los óvalos contiguos a la pintura central, *La visión de Ezequiel* y *La escala de Jacob*. En los óvalos menores se pintaron *El pecado original, Dios se aparece a Moisés, Jonás saliendo del vientre de la ballena, La columna de fuego, El sacrificio de Isaac, Eliseo multiplica los panes, Elías alimentado por un ángel, La pascua de los judíos*. En los rombos, que alternan con los óvalos, se representa *Abraham y Melquisedec, La visión de Jeremías, Elías sobre el carro de fuego, Daniel salvado por el ángel, Sansón sacando agua de la quijada del asno, Samuel y Saúl, Moisés salvado de las aguas, Los tres jóvenes en el horno*.

***La resurrección de Cristo*, Venecia, Sala Superior de la Scuola Grande de San Roque**

La serie de pinturas de las paredes, en cambio, se reservó para la representación de *San Roque y san Sebastián* y escenas del Nuevo Testamento: *La Adoración de los pastores, El Bautismo, La Resurrección, La Oración en el Huerto, La Ultima Cena, La multiplicación de los panes y los peces, La resurrección de Lázaro, La Ascensión, La piscina probática, Las tentaciones de Cristo*. Es evidente que existe una relación temática entre las representaciones de las paredes, con escenas del Nuevo Testamento y las del techo, dedicadas a narrar pasajes del Antiguo. Hasta el punto de que configuran un *programa tipológico* orientado a establecer la armonía entre ambos testamentos (la *Concordia veteris en Novi Testamenti*), según un esquema iconográfico muy divulgado en la Edad Media a través del *Speculum Humanae Salvationis* y la *Biblia Pauperum*. En este sentido, se trataba de representar, junto con los pasajes del Nuevo Testamento, las correspondientes *prefiguraciones* del Antiguo, retomando unos programas medievales que ahora, en consonancia con la actitud beligerante del catolicismo frente al protestantismo habían adquirido un nuevo valor exegético.

El programa iconográfico desarrollado por las pinturas de la Sala Grande comportaba también otras significaciones como era la de poner de manifiesto, en relación con el carácter caritativo de la Scuola, las enseñanzas del patrón orientadas a aliviar las enfermedades, el hambre y la sed. Con todo, es posible que inicialmente sólo estuviera previsto el núcleo central, derivado de las razones que hemos expuesto en último lugar y que, posteriormente, al añadirse las composiciones de las paredes, estos significados se hicieran polivalentes con la introducción de las escenas del Nuevo Testamento que las convertirían en una serie de prefiguraciones.

Pero lo cierto es que la pintura central, *La serpiente de bronce*, planteada inicialmente como pintura única del techo, contenía en germen el valor de la prefiguración (El sacrificio de Cristo en la Cruz),



y una referencia al espíritu caritativo de la Scuola (La curación y salvación de la Humanidad). En realidad, se trataba de la ilustración de un texto de san Juan en el que se planteaba la relación o *Concordia* entre el Antiguo y el Nuevo Testamento: *A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que creyere en El tenga la vida eterna* (San Juan, 3,14-15). Igualmente, en las otras dos pinturas de formato rectangular del techo, *Moisés haciendo manar agua de la roca* y *La recolección del maná*, se estableció implícitamente una prefiguración del Nuevo Testamento y una referencia al carácter de la Scuola. La primera, como alusión a la sangre que brota del costado de Cristo; la segunda, como referencia explícita del sentido caritativo de la Scuola.

Visionario y panteísta

Entre 1583 y 1587 Tintoretto realizó ocho lienzos para la Sala Inferior de la Scuola di San Rocco. Dos de ellos dedicados a *Santa María Egipciaca en meditación* y *Santa María Magdalena leyendo*. Los otros seis representaban temas de la vida de la Virgen y de la infancia de Cristo: *La Anunciación*, *La Adoración de los reyes*, *La huida a Egipto*, *La matanza de los inocentes*, *La Circuncisión* y *La Asunción de la Virgen*. Toda la serie destaca por la atención y desarrollo prestados por el pintor a los elementos ambientales, ya sean arquitectónicos o de paisaje. En las dos primeras pinturas el paisaje desempeña un papel que desplaza a las figuras, en una concepción visionaria y fantástica, a un segundo término. Y lo mismo puede decirse también del paisaje misterioso que ambienta *La huida a Egipto* y que, junto al de las dos santas penitentes, constituye uno de los logros paisajísticos más notables de todo el siglo XVI.

Tintoretto acentuó en algunas composiciones el carácter de estos elementos ambientales como forma de reforzar los significados íntimos de la imagen. En *La Anunciación*, el escenario subraya la referencia a un ambiente campesino con un efectismo cargado de una retórica persuasiva. En estas últimas obras de Tintoretto el relato llegó a adquirir la categoría de una narración épica, por el dramatismo y número de las figuras y el carácter trascendente dado a la composición. Algunas de las últimas obras del pintor, como los lienzos realizados entre 1592 y 1594 para la iglesia de San Giorgio Maggiore, constituyen la confirmación de la firme convicción de Tintoretto en esta forma expresiva de describir para emocionar.

Tintoretto emprendió la realización de las pinturas antes de que la iglesia estuviese concluida. *La recolección del maná* y *La Ultima Cena* fueron realizados por Robusti para el presbiterio que se hallaba todavía en construcción. *El entierro de Cristo*, en cambio, fue pintado para la capilla de los difuntos. *La recolección del maná*, tema, que según hemos visto había tratado ya Tintoretto, alcanza aquí una nueva dimensión. Comparado con el lienzo del mismo tema realizado en 1577 para la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, se aprecia cómo ha ampliado la composición desplazando el efectismo de la obra anterior para introducir una dimensión histórica mediante un relato épico. En la pintura de San Giorgio, Tintoretto acometió la represen-

tación de un pasaje histórico, de una gesta de la que la pintura se convierte en el instrumento para describirla a la manera de una crónica visual. En cambio, en *La Ultima Cena*, pintada también para San Giorgio, el pintor desarrolló un sincretismo, expuesto a la manera de un gran manifiesto, de todos los recursos emocionales experimentados a lo largo de su trayectoria pictórica. Ha concebido la escena desarrollándola con un eje perspectivo sesgado trazado por la mesa y el solado. Los intensos contrastes de luz y sombra creadores de una atmósfera *pretenebrista* juegan un papel decisivo en la configuración de una dimensión trascendente del espacio al que contribuyen las figuras traslúcidas del rompimiento de gloria.

Las dos composiciones, realizadas en la Sala Inferior de la Scuola di San Rocco, pintadas entre 1583 y 1587, que representan a *Santa María Magdalena leyendo* y *Santa María Egipciaca en meditación*, constituyen un ejemplo de cómo a través de la manera abocetada y desintegrada del pintor podía alcanzarse una dimensión panteísta de la naturaleza por el efecto fundente de la pintura. En ambas pinturas las santas aparecen inmersas en paisajes fantásticos que dominan el espacio de la composición. Hasta el punto de que resulta intencionadamente desproporcionada la figura en relación con el desarrollo dado al paisaje en que se encuentra. Un paisaje casi nocturno, en el que predomina la atención por el papel de la iluminación. Fue a través de ésta como el pintor logró una dimensión trascendente, a través del efecto desintegrador de la materialidad de los objetos logrado en los matices fragmentadores de la luz.

En *La Magdalena leyendo* este efecto se desarrolla aún con mayor densidad. Los componentes del paisaje acentúan un espacio tenebroso, envolvente, en el que se ha proyectado un estado de ánimo. Se trata de una imagen de visionario en el que el cuerpo de la figura se integra en la naturaleza con un sentido panteísta en el que también debe incluirse *El eremita en un paisaje* (Princeton University Art Museum). La desintegración de la materia, de los componentes de la naturaleza, el efecto fundente y difusor de la luz crean este efecto melancólico y ensimismado.

A este respecto conviene aquí contradecir las opiniones que han querido explicar el carácter de estas obras como el resultado de supuestas identidades de Tintoretto con las ideas de la Contrarreforma. Pues, en realidad, las pinturas deben situarse en un sentido opuesto. Especialmente por el hecho de que Tintoretto llega a este resultado no por partir de un concepto determinado sino por desarrollar una determinada práctica e idea de la pintura. Desde el momento en que la pintura se hace algo perceptible y no solamente un instrumento para la descripción, cualquier objeto, toque de luz o efectos de sombra pueden llegar a apreciarse como elementos pictóricos. Es lo que aporta Tintoretto al transformar el paisaje en una visión fantástica e irreal. Una visión que se consigue porque la pintura ha desplazado en el cuadro a la representación.

Igualmente, *Cristo caminando sobre el mar de Galilea* (Washington, National Gallery), realizada hacia 1591-92, confirma esta idea de la relación entre pintura y naturaleza que se desarrolla en los últimos años de la producción del artista. La naturaleza identificada con la pintura y entendida como un elemento activo en el que prima lo fenomenológico y que adquiere una dimensión fantástica en la pintura de Tintoretto.

La alegoría, el poder y lo sagrado

LA obsesión de Tintoretto por acaparar los principales encargos de pintura de Venecia no se desarrolló solamente en el ámbito de lo religioso, sino que se extendió con igual amplitud a la decoración de palacios y de los edificios más representativos del poder de la República. Sin embargo, la mitología tuvo, en la pintura de Tintoretto, un desarrollo muy singular. En la decoración palaciega con composiciones de tema mitológico, desarrolló un sistema de representación objetivo y distante como si se tratara de un relato o una crónica histórica. Salvo en aquellos casos en los que el tema mitológico asumía una significación especial en relación con el carácter institucional del edificio o el rango y la imagen del comitente, Tintoretto acometió el tema mitológico como el relato de un acontecimiento sin otras implicaciones que las propias de su argumento. A esto se debe, como se verá a continuación, que algunas composiciones mitológicas de Tintoretto presenten unos modelos similares a los que aparecen en composiciones del Antiguo Testamento. Fue en los pasajes del Nuevo Testamento donde Tintoretto, además del relato de una historia, introdujo una apasionada expresividad en la forma de contarla. En los pasajes del Nuevo Testamento, en cambio, al igual que en los de la mitología, el pintor asumió el papel de un historiador figurativo, de un pintor relator aplicando soluciones y arquetipos comunes que introducen un evidente componente de ambigüedad en las pinturas de ambos géneros.

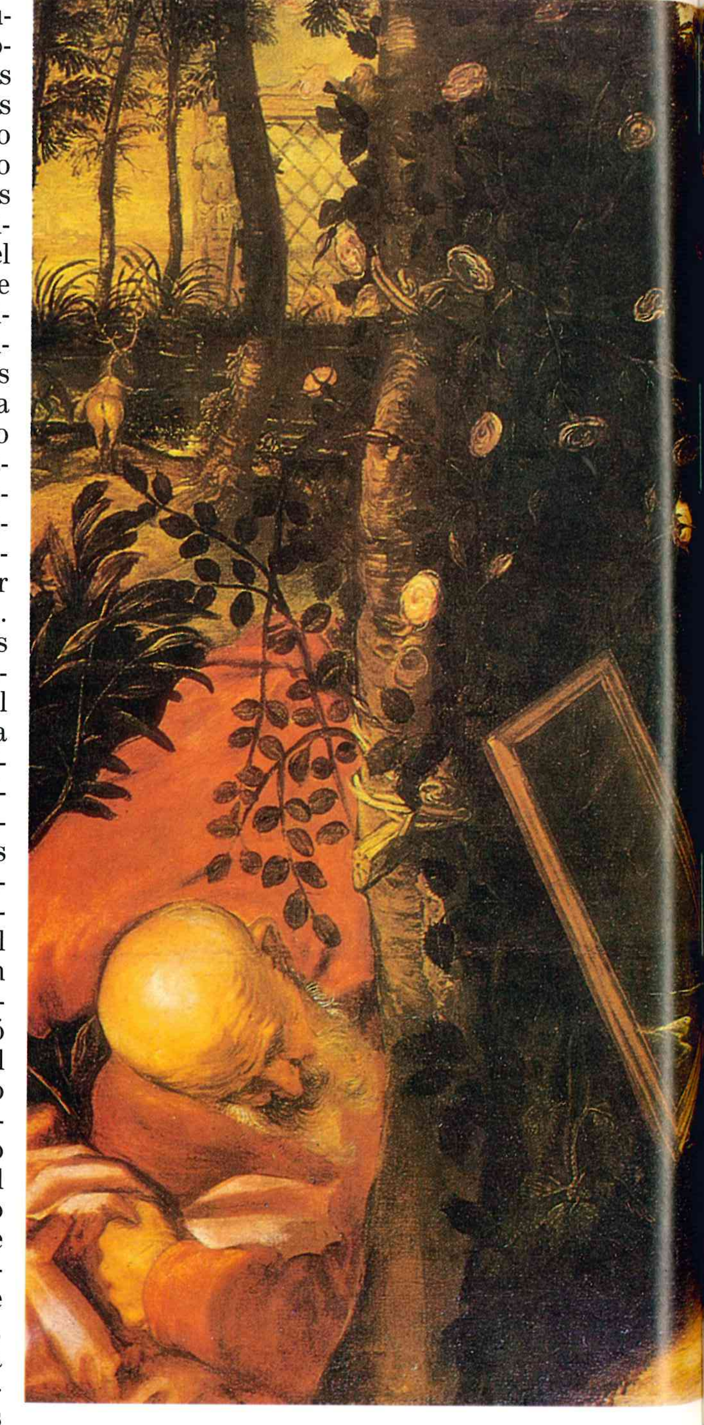
En realidad, el pintor se desenvolvió a lo largo de su trayectoria artística en los cauces de una ambigüedad permanente, desde la temática pictórica que hemos señalado a su propia actitud con respecto al Clasicismo. Crítico con las soluciones del Clasicismo encarnado por Tiziano nunca abandonó la idea de ser un clásico. Ahora bien, no un clásico académico amordazado por la rigidez de su propio lenguaje, sino un clásico surgido de la experimentación y de la construcción realizada después de la destrucción de las formas convencionales de la *maniera*.

Ambigüedades de la imagen religiosa y profana

En la actividad de Tintoretto esta ambigüedad vino condicionada en determinadas ocasiones por los imperativos del encargo. En algunos encargos tuvo que utilizar tanto la imagen religiosa como la mi-

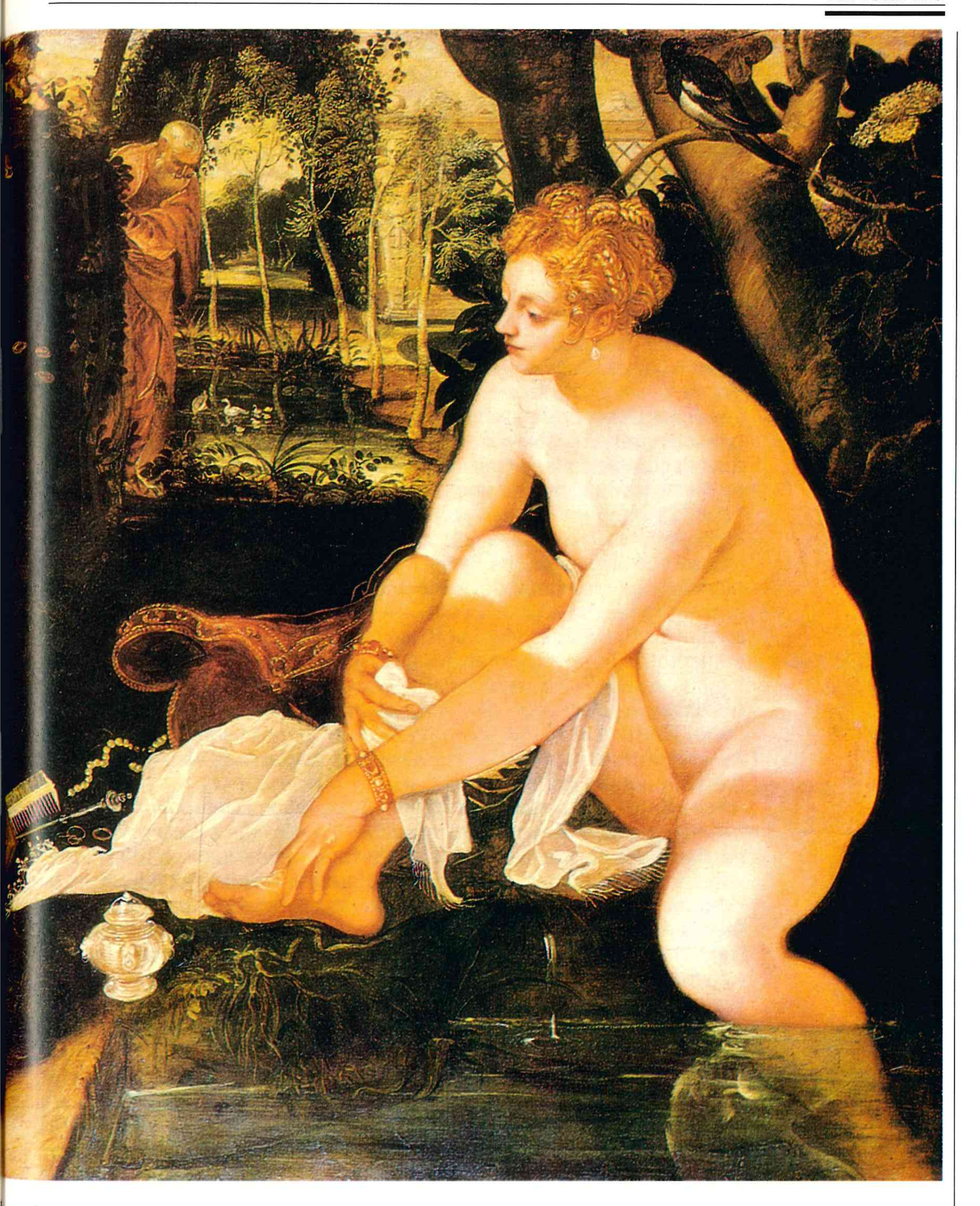


Concierto de las nueve musas en un jardín, Roma, colección particular



tológica para sublimar la del poder. En diversos ciclos realizados para el Palacio Ducal, Tintoretto realizó pinturas dedicadas a sublimar y legitimar el poder a través de la aquiescencia divina a las instituciones políticas venecianas y a la figura del dux, o mediante la traducción de Venecia en un componente de mitología para expresar su sublimación. En muchos casos se trataba de ensalzar la figura del dux por analogía con personajes bíblicos o mitológicos. Con esta serie de pinturas que, aunque ocupan menor volumen en la obra del pintor en relación con su pintura religiosa, completó la apropiación del espacio veneciano a través de su pintura. Pues, como hemos dicho, el pintor no sólo procuró hacerse con los principales encargos de pintura religiosa, sino también de la destinada a decorar los escenarios del poder. Es decir, cubrir los dos ejes de actuación de la vida y política venecianas.

Aunque Tintoretto, debido a los condicionantes del encargo, fue esencialmente un pintor de composiciones religiosas, sus pinturas de tema profano, al igual que sus retratos, constituyeron una labor constante a lo largo de su trayectoria. A este respecto es preciso notar que



esta actividad no está formada por obras aisladas y circunstanciales, sino por experiencias que paulatinamente fueron consolidando una trayectoria y una forma, personal y autóctona, de entender el tema profano.

Aunque las primeras obras de la producción de Tintoretto estuvieron dedicadas a asuntos religiosos, desde fecha temprana el pintor rea-

***Susana en el baño*, 1557, Viena, Kunsthistorisches Museum**

lizó series importantes de pinturas de carácter profano dedicadas a la decoración palaciega. Es el caso de las catorce tablas (Modena, Galeria Estense) realizadas en 1541, para la decoración del techo de una estancia del palacio de los Condes Pisani di San Paterniano. Su temática, dedicada a escenas de la mitología representadas con acentuados escorzos, introducen, sin renunciar a la conducción de *quadri riportati*, un efecto de ruptura espacial con los límites impuestos por el techo arquitectónico para cuya decoración fueron pensados. En estas tablas se representaron diversos pasajes mitológicos inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio como *Apolo y Dafne*, *Píramo y Tisbe*, *Latona transformando a los campesinos de Licia en Ranas*, *Apolo y Marsias*, *Sémele reducida a cenizas*, *Caída de Faetón*, *Deucalión y Pirra*, *Mercurio y Argos*, *Orfeo implorando a Plutón*, *Niobe y sus hijos*, *Antíope y Júpiter*, *Venus, Vulcano y el Amor*, *La caída de Icaro*, y *El rapto de Europa*... En ellas, Tintoretto no solamente experimentó el desarrollo de la pintura mitológica, sino que la planteó como un género *adaptado* a las exigencias propias de la pintura decorativa, plasmando las escenas con escorzos y juegos perspectivos adecuados a su emplazamiento en el techo de una estancia.

A la manera de lo que sucede en algunas de sus composiciones religiosas de los años cincuenta, en las que el pintor había planteado una serie de licencias en relación con determinados supuestos del Manierismo que comenzaban a ser codificados, algunas composiciones mitológicas como *Venus, Vulcano y Marte*, de hacia 1551-1552 (Munich, Alte Pinakotek), se muestran como ejemplos ambiguos del tratamiento dado por Tintoretto a determinados temas bíblicos y mitológicos. *Susana en el baño* (París, Louvre), pintada poco antes, muestra unas características de composición mitológica al igual que *Vulcano, Venus y el Amor*, similares a las de algunas composiciones del Antiguo Testamento, como las pequeñas historias bíblicas conservadas en el Museo del Prado.

A este respecto resulta evidente, según hemos visto, que Tintoretto, donde aplica un lenguaje específico y acorde con las nuevas exigencias de la imagen religiosa fue en las composiciones dedicadas a vidas o alegorías de santos y representaciones de escenas del Nuevo Testamento. En cambio, las representaciones del Antiguo Testamento fueron entendidas por Tintoretto como un tema histórico, objetivo, tratado de la misma manera que las representaciones de carácter mitológico. Resulta evidente este efecto en *El pecado original*, representado en uno de los óvalos del techo de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, realizado en 1577-78. Se trataba de la representación de un hecho histórico, transmitido por textos literarios, al igual que la historia que sirvió de base al *Narciso* (Roma, Galeria Colonna), y sin otra finalidad que la de enseñar mediante la descripción.

También es el caso de *Susana en el baño* (Viena, Kunsthistorisches Museum), realizada hacia 1557, que se hallaba en casa del pintor Nicoló Ranieri, describiéndola Ridolfi con las siguientes palabras: *Susana en el baño, al natural, y uno de los ancianos echados por tierra oculto entre unas matas, que la está observando, muy gracioso, y su compañero asomando a lo lejos en un jardín.* Esta ambigüedad entre temas bíblicos y mitológicos vino determinada, asimismo, por la utilización sistemática de dos *topoi:* por una parte, la recurrencia al desnudo que Tintoretto repitió utilizando unos mismos modelos, tanto para las composiciones mitológicas como para las del

Antiguo Testamento; por otra, por el empleo del mismo arquetipo femenino de mujer rubia.

Tintoretto creó un arquetipo y lo utilizó indistintamente en la representación de estos relatos distanciados, objetivos e históricos. Así, por ejemplo, *Judith y Olofernes* del Museo del Prado, pintado en 1579, muestra este distanciamiento en la interpretación del tema y la ambigüedad religioso-profano a que venimos haciendo referencia.

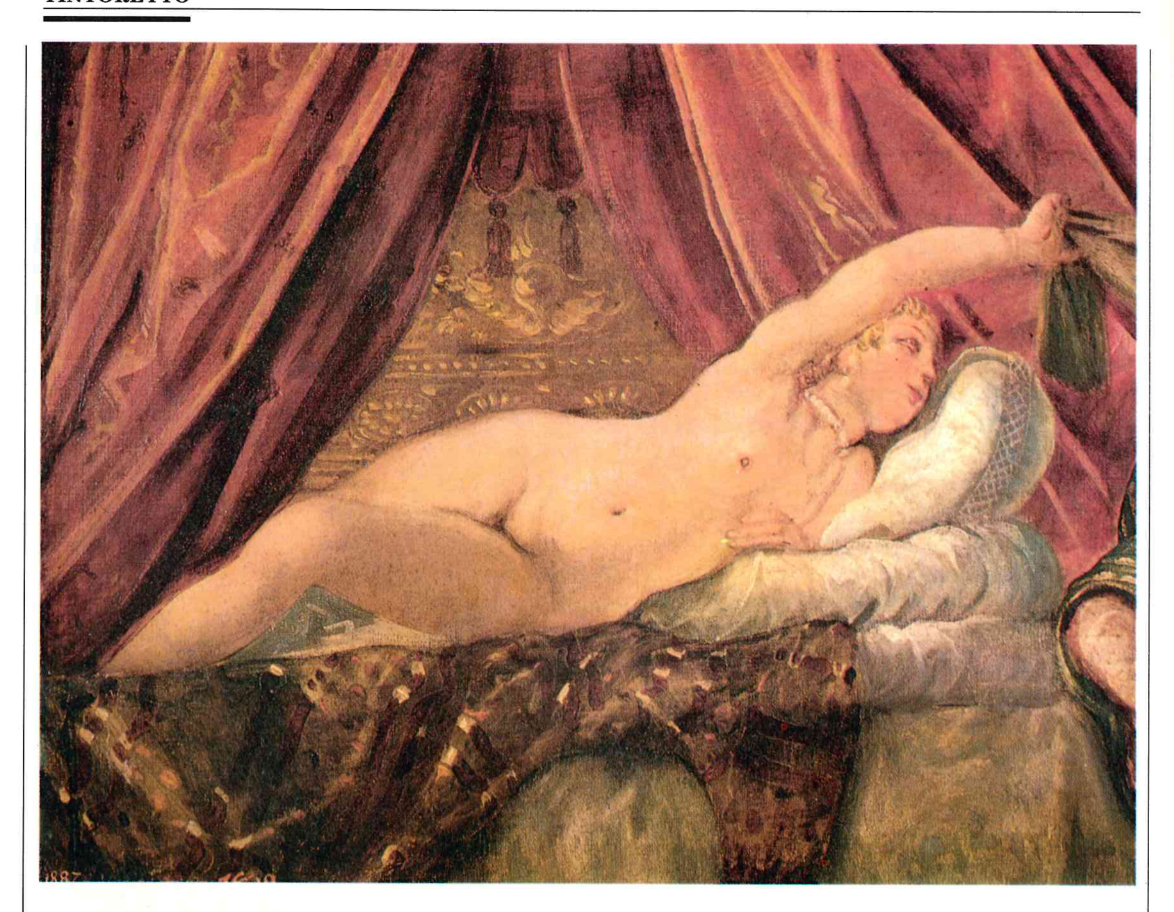
Algunos de estos mismos planteamientos se repitieron en las *Historias de Hércules* que realizó entre 1582 y 1584 para el emperador Rodolfo II mediante la gestión de su consejero Ottavio Strada. La serie, hoy dispersa, estaba formada por cuatro cuadros: *El origen de la Vía Láctea* (Londres, National Gallery), *Hércules expulsando a un fauno del lecho de Onfala* (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum), *Hércules adornado por Iole*, cuya identificación resulta problemática, lo mismo que la del último, *Concierto de musas* (destruido). Lo cierto es que posiblemente Tintoretto se inspiró en el *Hércules* de Gregorio Giraldi, obra publicada en Módena en 1557, y que acreditaría la literalidad con que el pintor acometió la representación de asuntos mitológicos. El misterio y el atractivo de una ambigüedad entrevelada que domina estas composiciones se convirtió, a través del tratamiento insistente del pintor, en una categoría estética de la que el paradigma puede ser *La dama que descubre el seno* (Madrid, Museo del Prado). Pintura en la que el color desleído y atemperado acentúa la atrayente ambigüedad del tema.

Tintoretto creó un arquetipo y lo utilizó indistintamente en la representación de estos relatos distanciados, objetivos e históricos

El mito y el poder

Sin embargo, la incidencia de esta ambigüedad entre lo religioso y lo profano no siempre alcanzó una misma proyección. Es más, la conjunción de ambas temáticas no siempre se manifestó bajo el signo de la ambigüedad, sino, también, como una asociación coherente e intencionada de dos valores utilizada especialmente en series encargadas con el fin de sublimar y sacralizar el poder. En Venecia, la figura del dux era eminentemente representativa. Y, aunque gran parte de su poder había ido pasando a la potente aristocracia veneciana, su imagen aparecía con el carisma de un ser teocrático. Algunos retratos, que serán analizados más adelante, y algunos ciclos decorativos, encargados para el Palacio Ducal, se orientaron a la configuración visual de esta imagen.

En 1564 y 1565, bajo el mandato del dux Girolamo Priuli, Tintoretto realizó la decoración del Atrio Cuadrado del Palacio Ducal de Venecia, formada por un techo de madera dorada con decoración de motivos marinos, tritones, nereidas, sirenas y guirnaldas con frutos. La ordenación de las pinturas siguió la misma disposición desarrollada por Tintoretto en otros ciclos decorativos, como el que está disperso actualmente y que realizó para el techo de la Casa Barbi. La decoración estaba formada por una pintura hexagonal en el centro, en la que se representa *El dux Girolamo Priuli, asistido por san Marcos ante la Paz y la Justicia*. La pintura constituía una referencia explícita orientada a exaltar la acción política del dux y su buen gobierno. Y, por extensión, a sacralizar la imagen del poder y la acción en la historia de Venecia.



***José y la mujer de Putifar*, detalle, Madrid, Museo del Prado**

Alrededor de la escena central se dispusieron cuatro composiciones de carácter bíblico, *Salomón y la reina de Saba*, *El juicio de Salomón*, *Ester y Asuero* y *Sansón y los filisteos*, representados a la manera de relieves de bronce. Dichas representaciones no eran una simple traducción objetiva de un pasaje bíblico, sino que comportan una serie de atributos laudatorios a la figura del dux, representado en el hexágono, tales como Sabiduría, Justicia, Liberación de las insidias enemigas, Fuerza y Triunfo. De esta manera, la exaltación se hacía a través de una sacralización del poder destacando en Girolamo Priuli una sabiduría y sentido de la Justicia equivalente a la de Salomón o una fuerza y capacidad de triunfo equivalentes a las de Sansón.

En los ángulos, con una importante participación de colaboradores, se representaron figuras de niños desnudos. Estas figuras, que representan alegorías de las estaciones, introdujeron una referencia cosmológica, como ejemplo paralelo entre el buen gobierno y el orden que reina en la naturaleza. A la vez, estas cuatro pinturas presentaban una relación argumental con las pinturas que estuvieron en las paredes.

En correspondencia con la alegoría a la buena acción política del dux y, por tanto, de Venecia, en las paredes del Atrio Cuadrado se hallaban otros cuadros con alegorías mitológicas que fueron trasladados en 1716 a la Sala del Anticollegio. Fueron realizadas algunos años después (1576) por Tintoretto y representan *Las tres Gracias y Mercurio*, *Ariadna, Venus y Baco*, *Minerva aleja a Marte* y *La fragua de Vulcano*, que representan, según Tolnay, La Primavera, El Otoño, El Verano y El Invierno. La realización de estas pinturas vino a com-



***Las tres Gracias y Mercurio*, Venecia, Palacio Ducal**

pletar el ciclo dedicado a la sacralización del poder, reiterando, a través de la mitología, su armonía con las leyes de la naturaleza.

Todo ello plasmaba, además, la idea de que el Buen Gobierno de Venecia se correspondía asimismo, en una *concordatio* cosmológica, con la armonía del cosmos y el orden regulador de la naturaleza. En un sentido paralelo se pueden situar otras decoraciones de Tintoretto realizadas para el Palacio Ducal como la que orna el techo de la Sala de los Inquisidores, cuya ejecución data de hacia 1566-67 y en cuyo centro Tintoretto retomó la forma octogonal, con la representación de *El hijo pródigo*, planteado desde un efectista *trompe l'oeil*, como intento de una representación veraz que se desarrolla *fuera de la arquitectura*, junto a las representaciones de *La Justicia, La Fe, La Caridad y La Fortaleza.*

Para el Palacio Ducal se realizaron otras composiciones dedicadas a mostrar la idea de la *aquiescencia divina* del poder ducal. En ellas, en las que se ha discutido la participación de Tintoretto, como *El dux Pietro Loredan ante la Virgen y Cristo muerto sostenido por ángeles adorado por los dux Pietro Lando y Marcantonio Trevisan*, realizadas entre 1581 y 1584, para la Sala del Senado del Palacio Du-

cal, se representó el refrendo divino al poder de los dux sacralizando su figura y la institución que representaban. Y el mismo carácter tienen las pinturas realizadas entre 1581-84 para la sala del Colegio en el Palacio Ducal, con una importante intervención de taller y con la representación de los siguientes temas: *El dux Andrea Gritti ante la Virgen y santos, Los desposorios místicos de Santa Catalina en presencia del dux Francesco Donato, La Virgen venerada por el dux Nicoló da Ponte* y *Cristo adorado por el dux Alvise Mocenigo.*

La exaltación del poder y de Venecia no se realizó solamente a través de estas asociaciones con lo sagrado, sino que también se produjo en relación con la mitología. En algunos programas dedicados a ensalzar a Venecia, la ciudad asumió en ciertas ocasiones el papel de un personaje mitológico como forma de legitimar su existencia y sus poderes cultural, político y económico.

Tras el incendio de 1574, que destruyó el techo de madera de la Sala de las Cuatro Puertas del Palacio Ducal, se procedió a la realización de otro, encargándose de la parte arquitectónica Palladio, de los estudios, Bombarda y de las pinturas, Tintoretto. En el ciclo de frescos, realizado entre 1578 y 1581, se desarrolló una serie dedicada a sublimar la imagen de Venecia como protagonista de un ciclo mitológico. En el cuadro central se representó a *Júpiter proclamando a Venecia reina del mar* y, en los dos tondos junto a éste, *Juno llevando a Venecia los atributos del poder* y *Venecia protectora de la Libertad.* En los ocho óvalos que rodean a éstos se representaron alegorías de las ciudades y regiones: Treviso, Vizenza, Altino, Friuli, Padua, Verona, Istria y Brescia. El ciclo puede considerarse como una auténtica *laudatio política* de la ciudad de Venecia asociada con la mitología como exaltación del poder en correspondencia con el edificio para el que fue realizado. Y lo mismo sucede con las pinturas de la Sala del Senado del Palacio Ducal con referencias a Venecia, como *El triunfo de Venecia como reina de los mares,* en la que se ha discutido la intervención de Tintoretto.

La exaltación del príncipe, el Triunfo y la Historia

La realización de una serie de pinturas desarrollando la descripción de las hazañas de una familia como forma de legitimización de los miembros presentes de la misma, fue un tipo de encargo que recibieron con frecuencia los pintores del siglo XVI. Tintoretto trabajó entre 1578-80, ayudado por colaboradores que le auxiliarían en uno de sus momentos de máxima actividad artística, en la realización de un ciclo de ocho cuadros para el castillo de Mantua de la familia de los Gonzaga y que actualmente se encuentran en la Alte Pinakotek de Munich. Cuatro de ellos fueron encargados por el duque Guillermo antes de 1579; los cuatro restantes, por encargo del Conde Teodoro Sangiorgio, gentilhombre de la corte Gonzaga, el 8 de octubre de 1579. Para su realización Tintoretto tuvo que atenerse estrictamente a las directrices de los comitentes, teniendo que presentar dibujos preparatorios con anterioridad. En realidad, se trata de una *crónica* de los Fastos de los Gonzaga, en la que el pintor nos transmite una representación de la Historia a través de diversos tipos de composiciones. Uno de ellos corresponde al ritual de la afirmación del poder como,



La fragua de Vulcano,
Venecia, Palacio Ducal

por ejemplo, *La investidura de Gianfrancesco I.* Pero, entre las virtudes del príncipe, desempeñaba un papel preferente la idea del triunfo conseguido en la guerra y las batallas, como se pone de manifiesto de forma explícita en *Ludovico III derrota a los venecianos cerca de Penego, Federico I salvando a Legnago del asedio de los suizos, Conquista de Parma por Federico II* y *Conquista de Pavia por Federico II.* Junto a ello la idea de triunfo se desarrolló asimismo en las entradas triunfales, tales como *Federico II entrando victorioso en Milán* y *La entrada de Felipe II en Mantua.* Estas pinturas contenían todos los *topoi* propios de este tipo de programas de exaltación. Igualmente, en las pinturas del techo de la Sala del Consejo en el Palacio Ducal, realizadas entre 1580 y 1584 por el taller de Tintoretto y bajo la dirección de éste, se representaron temas de significación similar: *El triunfo del dux Niccolò da Ponte, La batalla de Galipoli, La defensa de Brescia y La batalla junto a Riva.*

Hemos hablado de cómo Tintoretto en sus obras religiosas introdujo diversos efectismos y juegos perspectivos orientados a configurar una imagen capaz de actuar eficazmente sobre los sentimientos

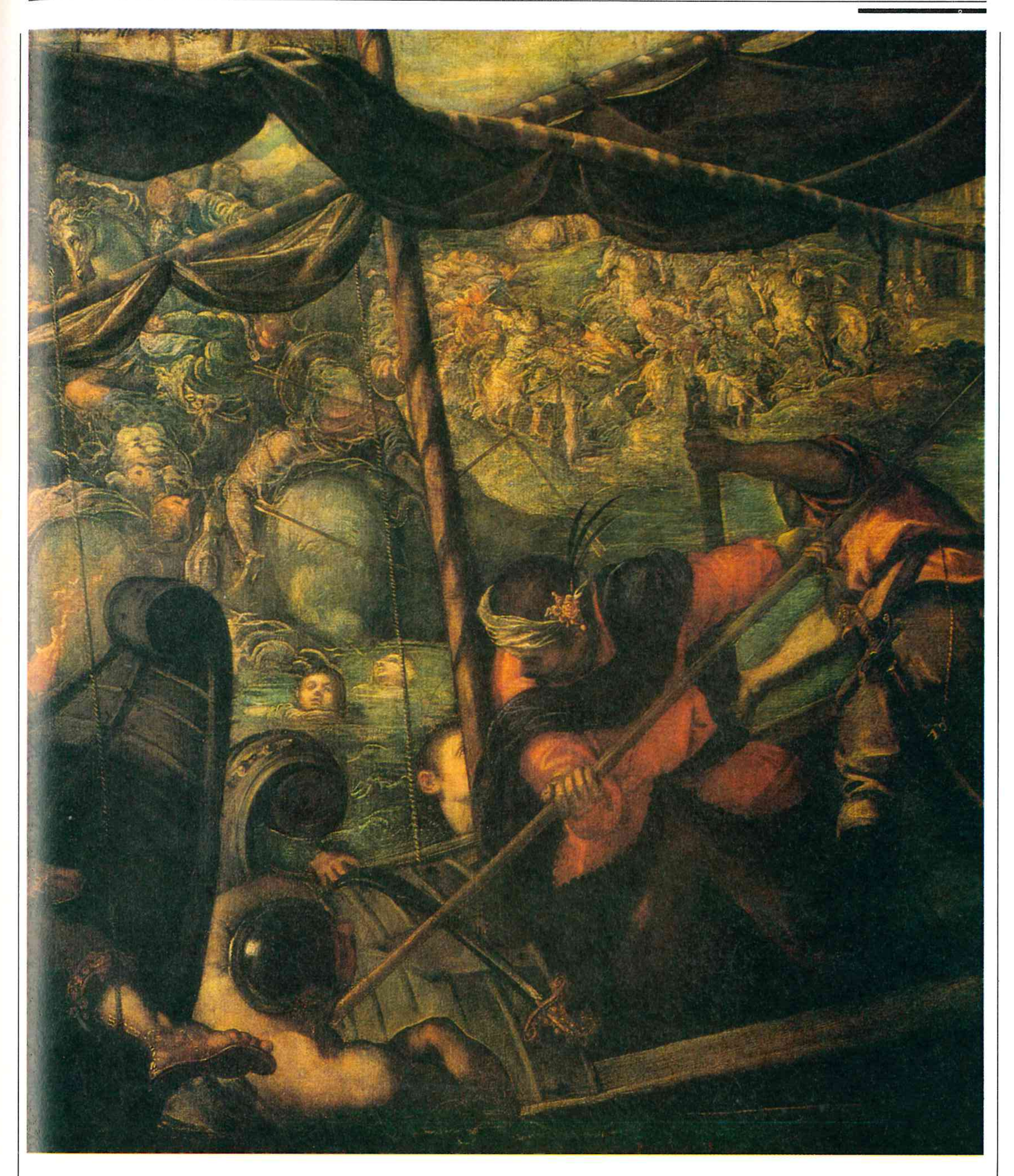
del espectador. Sin embargo, estos aspectos no solamente se explican por su función en la imagen religiosa sino también porque forman parte inseparable del estilo del artista y de su particular forma de configurar una alternativa manierista propiamente veneciana. De ahí que encontremos algunas de las soluciones de sus obras religiosas, aunque sin llegar a los planteamientos radicales de éstas, en algunas pinturas mitológicas como, por ejemplo, *El rapto de Helena* (Madrid, Museo del Prado), obra de los últimos años de la carrera artística del pintor y que se ha venido denominando *Batalla naval.* El relato histórico aparece tratado con el carácter épico surgido de una recuperación de la Antigüedad. Igualmente, en algunas pinturas realizadas para ensalzar la idea de triunfo del príncipe, como la mencionada *Ludovico III derrota a los venecianos cerca de Penego,* que formó parte de la serie de los Fastos de los Gonzaga; o de hazañas del presente que superaban las de la Antigüedad como la batalla de Lepanto.

El pasado como evocación del presente

En noviembre de 1571 el Senado de Venecia decidió encargar a un *pintor que fuera lo más excelente posible en su profesión* un cuadro conmemorativo de la batalla de Lepanto, librada el 7 de octubre de 1571; el triunfo naval más importante de cuantos surgieron en relación con la Liga Santa y cuya flota estuvo al mando de don Juan de Austria, junto con el general del Papa Marco Antonio Colonna y el general Veneciano Sebastian Veniero —retratado por Tintoretto (Venecia, Museo Mocenigo). Inicialmente el trabajo fue encargado a Tiziano, pero tras la propuesta de Tintoretto que, una vez más, se comprometió a *prestar su buen servicio sin premio alguno* y a realizarlo en un año, el cuadro fue encargado a nuestro pintor siendo destruido en el incendio de 1577. Tintoretto introdujo imágenes evocadoras de una batalla naval en otras composiciones de carácter mitológico en las que acertó a infundir al tema un ritmo propio de un relato o una crónica visual de la Historia como es el caso del ya citado *El rapto de Helena* (Madrid, Museo del Prado), obra conocida generalmente como *Batalla naval* y que se ha supuesto hipotéticamente que fuera una de las *batallas turquesas* pintadas para el cardenal Gonzaga en 1562 y que posteriormente Velázquez, durante su viaje a Italia, compraría para las colecciones de Felipe IV.

Igualmente, entre 1584-87, Tintoretto pintaba, ayudado por sus colaboradores, *La batalla de Zara,* situada en la Sala del Escrutinio del Palacio Ducal de Venecia. La composición representa el asalto de los venecianos a la ciudad que defendía el ejército de Luis de Hungría, concebida como una de las representaciones de escenas de guerra realizadas por el pintor en la que se conjugan sus personales recursos plásticos con la erudición histórica.

Hazañas del presente evocadoras de la Antigüedad. Héroes antiguos emulados o superados por héroes del presente. Y también filósofos antiguos con los que establecer una *concordatio* con los filósofos del momento. Como la serie de figuras de filósofos realizada por Tintoretto hacia 1570-71 para la Biblioteca de Sansovino. Se trata de figuras alegóricas enmarcadas por hornacinas aveneradas que formaron parte de una serie más amplia realizada por diversos pintores, en-



tre los que figuraron Salviati, Franco, Schiavone, Zelotti y Licinio, seleccionados por Tiziano. Tintoretto, excluido de esta primera fase, realizada en 1556-1557, intervino posteriormente, entre 1570-71. Acerca del número de obras realizadas por Tintoretto ha existido una discusión que ha reducido finalmente la intervención de nuestro pintor a la ejecución de cinco filósofos. En realidad, estas series seguían una tradición arraigada desde el Quattrocento en la decoración pictórica de *studiolos* y bibliotecas, consistente en representar *hombres ilustres* de la Antigüedad y del presente como paradigma de la recuperación y superación de la cultura clásica.

***El rapto de Helena*, Madrid, Museo del Prado**

Retratos

CUANDO Tintoretto realizó sus primeros retratos partía de un género ampliamente ensayado y definido en la pintura del siglo XVI. El retrato, por entonces, solamente experimentó modificaciones determinadas por las alteraciones del gusto, los cambios de *maniera* o las definiciones personales de los artistas, pero no por un proceso orientado a definir el retrato como género. A mediados del siglo XVI ningún pintor se planteaba, como sucedió en el siglo anterior, otra definición de un género que no fuera la suya propia. Y mucho menos en Venecia, en donde desde tiempos de Giorgione el retrato moderno había logrado una configuración formal y tipológica precisa. Sin embargo, los retratos de Giorgione no permanecieron como un modelo inalterable e indiscutible, sino que pronto se convirtieron en una referencia frente a la que se produciría una reacción temprana a través de los retratos de Tiziano.

A pesar de las analogías que presenta la obra de Tiziano con respecto a la de Giorgione, este pintor planteó una nueva concepción del retrato. Frente al espíritu ensimismado, nostálgico y, hasta cierto punto, impregnado de un *romanticismo* impreciso, de los retratos de Giorgione, Tiziano definió una concepción del retrato como una exaltación del individuo establecida desde una veracidad y valoración de lo real. Veracidad y elocuencia que introdujeron una nueva dimensión en el arte de representar a los individuos.

Los retratos de Tiziano se muestran como imágenes de un universo seguro, convencido y convincente. Ahora bien, estos nuevos *modos* formales no se vieron condicionados por unas tipologías que forzasen las formas, los gestos y las actitudes de los retratados. Muy al contrario, en Tiziano se planteó un equilibrio entre las exigencias reales del modelo, su representación veraz y convincente y la dimensión plástica de la pintura. De ahí, la variedad de sus numerosos retratos, nunca reducidos a una galería serial de efigies sometidas a una misma tipología. El retrato era un género que tenía sus propias leyes, pero las exigencias de parecido debían ser mantenidas plasmando la imagen del personaje. Para Tiziano el retrato no fue un género convertido en fórmula en la que solamente cambiaba la fisonomía del retratado.

Para Tintoretto, manteniendo esta idea, el retrato desarrolló unos planteamientos radicalmente distintos. Se convirtió en la captación de la imagen del individuo a través de un proceso de reducción en la que lo prioritario es el rostro, la concreción de la cara del individuo, en un momento determinado de su existencia como forma de condensar

Retrato de caballero, detalle, Bologna, colección privada



toda su interioridad. Para Tintoretto el retrato no fue un ejercicio de representación de la realidad, sino una relación mucho más compleja, profunda y sutil, mediante la cual se establecía un diálogo íntimo entre el individuo y la pintura. En los personajes retratados por Tintoretto palpita siempre el drama de la existencia.

Pintó a sus personajes en un momento de su existencia en el que se condensa toda su trayectoria humana, el drama de su destino y el sentido de su vida. Dicho planteamiento parecería estar en contradicción con la clientela que encargó los retratos al artista: la aristocracia veneciana, los dogos, los militares, los senadores. Toda una galería de privilegiados y de detentadores del poder. Sin embargo, en estos personajes pintados por Tintoretto se hace evidente, sin ocultar su rango y jerarquía, el aliento de una existencia cargada de luchas y ansiedades y sumida en un torbellino de contradicciones y frustraciones.

El pintor supo extraer a los personajes de su condición social para introducirlos en su individualidad, en las piezas del engranaje de la máquina de la Historia. En este sentido, los retratos de Tintoretto expresan el poder de una jerarquía y, al mismo tiempo, la inquietud de una premonición: que se hallan en el fin de un ciclo histórico sobre cuya grandeza toda reflexión aparece cargada de una cierta nostalgia.

El retrato y lo sagrado

Tintoretto, cuya obra de carácter religioso constituye la parte principal de su producción, no hizo del retrato un apéndice o una actividad circunstancial desligada de su concepción de la pintura. Muy al contrario, tanto los retratos autónomos, como aquellos que aparecen insertos en el contexto narrativo de composiciones religiosas, formaron parte importante e inseparable de los planteamientos plásticos del conjunto de su obra.

La preocupación por la caracterización, como fundamento primario del retrato, apareció ya en las primeras obras. En algunas de sus primeras composiciones religiosas hallamos retratos de donantes, como el del procurador Girolamo Marcello en una composición votiva, *La Sagrada Familia y san Jerónimo* (Lucerna, Colección privada), que Tintoretto realizaría poco después de 1537, año en que Girolamo fue nombrado procurador *de Ultra*, según indica la inscripción existente en las páginas del libro. Aunque no se trata de una innovación en el género, pone de relieve la continuación de una antigua tradición tipológica y el empleo específico de los resortes del lenguaje en función de las exigencias del género. De ahí, el contraste entre el verismo del procurador Girolamo Marcello y el idealismo de las restantes figuras de la composición. Contraste entre lo real y lo sagrado que se hacía explícito en los retratos y las pinturas religiosas de Tintoretto, al igual que en diversas tendencias venecianas de la segunda mitad del siglo XVI, como es el caso de la obra de El Greco.

Sin embargo, en ciertas pinturas de Tintoretto no se produjo una escisión tan profunda entre lo real y lo sagrado, dado que el mundo religioso se ofrece contagiado de veracidad. Quizá donde este efecto se pone más claramente de manifiesto, entre las obras tempranas del pintor, sea en su *San Demetrio y el donante Zuan Pietro Ghisi* de la iglesia de San Felice de Venecia, realizado hacia 1545. Aquí el diá-



logo entre lo sagrado y lo profano se puso de manifiesto por el naturalismo de ambos personajes entendidos como dos realidades integradas en una equilibrada armonía: la estatua, expresión de lo sagrado, y la del donante como realidad temporal.

En muchas de sus composiciones Tintoretto introdujo retratos de personajes como actores y protagonistas del drama, en vez de como piadosos donantes. Con frecuencia, la presencia de estos elementos reales en el marco de la composición religiosa desbordó las convencionales relaciones entre lo profano y lo sagrado. En una de las obras tempranas de la madurez del pintor, *La liberación del esclavo por*

***Retrato de caballero con armadura*, hacia 1560, Viena, Kunsthistorisches Museum**

san Marcos (Venecia, Academia), introdujo entre las figuras de la parte izquierda de la composición diversos retratos que contrastan con el tono idealizado y *pictórico* de las figuras del relato sagrado. El retrato de Tommaso Rangone, que aparece a la izquierda destacándose de perfil contra el pedestal de la columna, constituye una clara referencia de la introducción diferenciada de un personaje real en el escenario de un relato religioso, subrayando la intencionalidad escénica y teatral de la representación religiosa desprendida de connotaciones con lo real. La presencia del personaje acentuaba, de este modo, el carácter de escenario en que se desarrolla la composición contribuyendo a señalar la distinción de dos espacios: el *real* en que se encuentra el personaje retratado, que es el mismo en que se halla el pintor y el espectador, y el *ficticio, teatral y escenográfico,* en el que discurre la tensión dramática del relato.

La sugestión de los modelos

Con independencia de estos retratos interpolados en los escenarios de lo sagrado, el retrato autónomo, aquel que no aparece integrado en una composición religiosa e histórica, fue desarrollado desde sus primeros años por Tintoretto. El artista, cuando inició su labor se encontró con un género formado y experimentado que también, a través de la obra de Tiziano, había establecido la definición de una *maniera* véneta. En este sentido, el valor concedido a lo veraz había salvado una de las grandes dificultades que tuvieron los artistas adscritos a la *maniera* toscana al plantear como un problema de difícil resolución la configuración de un modelo ideal con las exigencias de parecido que comportaba el retrato.

Dos retratos iniciales, realizados en 1545, como el de cuerpo entero de *Nicola Doria*, de paradero desconocido, o el *Retrato de caballero* (Hampton Court, Royal Collections) constituyen un punto de encuentro entre los modelos plásticos de los que partía el pintor y los nuevos planteamientos introducidos en sus retratos. En ambos es evidente la deuda con Tiziano del que toma la factura diluida y la preocupación por introducir un envolvente espacial como definición del ámbito en el que se halla el personaje. Pero junto a esto hay otros elementos propios del pintor: la presencia de una espontaneidad que transmite una tensión e inquietud espiritual, no exenta de un cierto toque de melancolía.

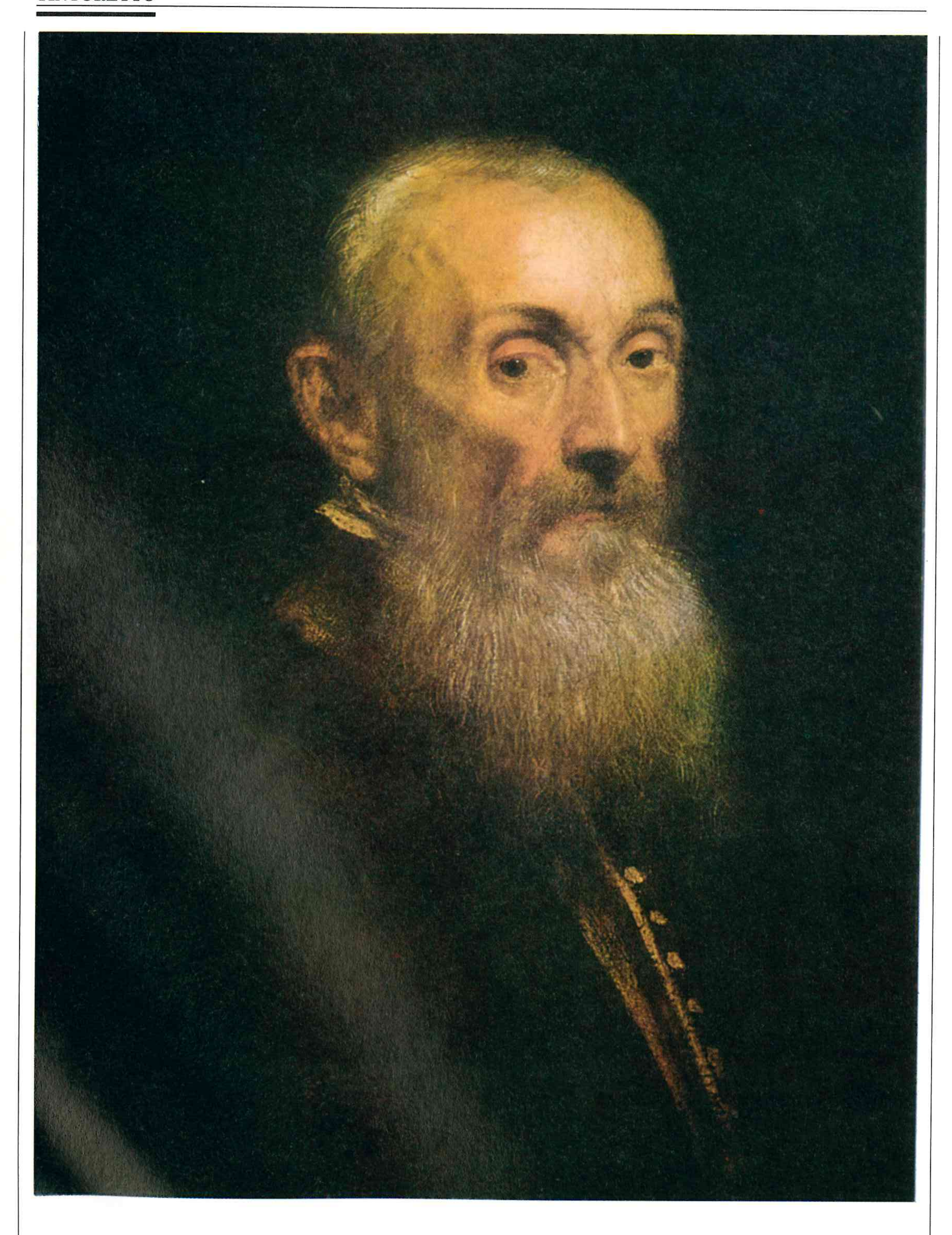
En los retratos de Tintoretto la mirada de los personajes transmite al espectador el drama y la pasión de la existencia. Los personajes miran al espectador y le hacen participar de la tensión de su propio estado de ánimo. Es éste uno de los aspectos que diferencian más claramente los primeros retratos de Tintoretto de los de Tiziano, de los que, como hemos dicho, recoge numerosos elementos formales. Pero en Tiziano el retrato se basaba en una armonía entre el individuo y el cosmos, entre su mundo interior y el universo plástico del pintor. Pues en los retratos de Tiziano se planteaba un equilibrio y una correspondencia entre la seguridad de los personajes y el *orden* del Clasicismo. En los retratos de Tintoretto, en cambio, este orden se rompe y se fragmenta. Por ello, de sus personajes no emana aquel ordenado equilibrio que tenían los personajes de Tiziano y, mucho menos, la inhibi-



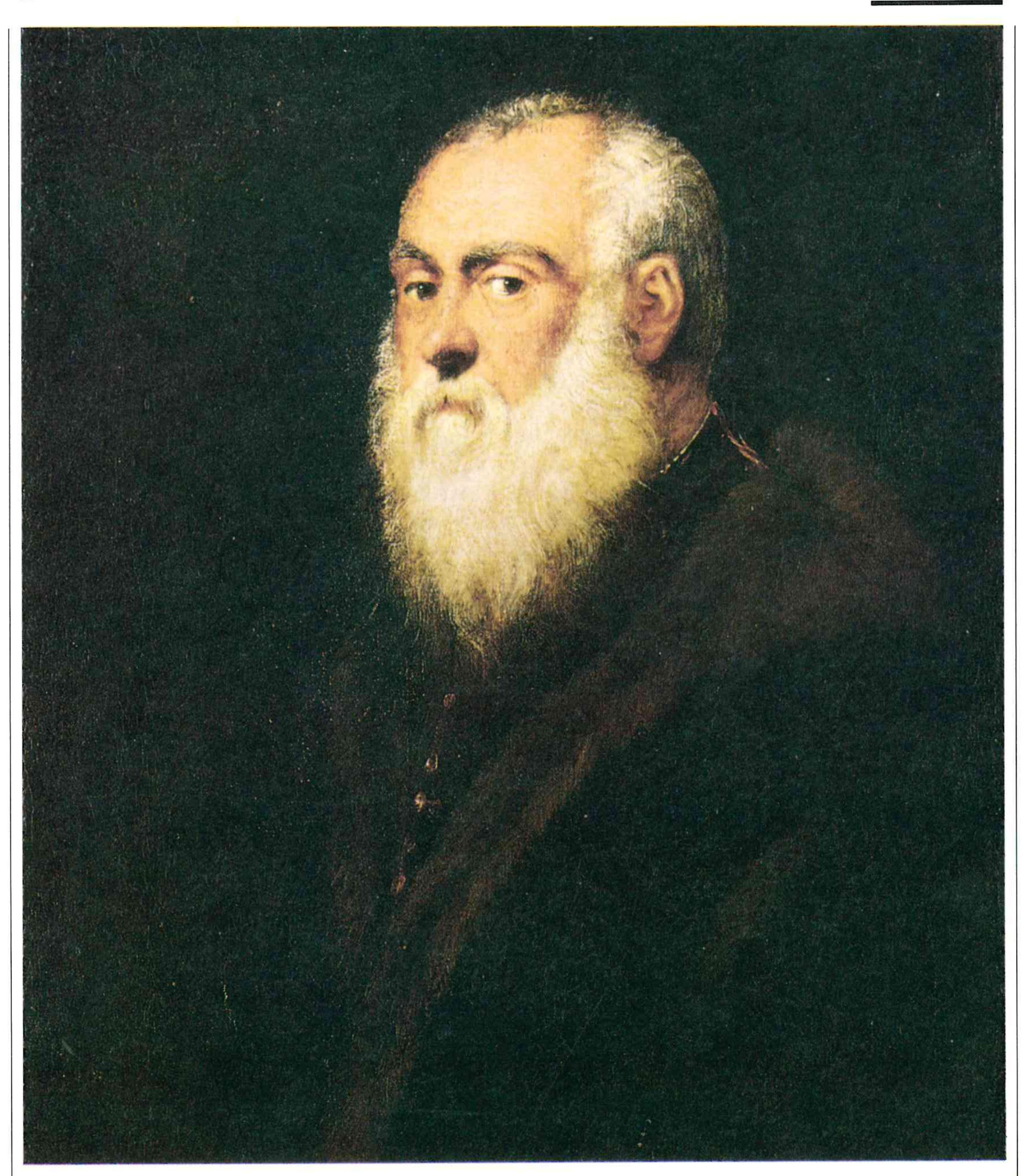
Retrato de Jacopo Soranzo, detalle, Milán, Pinacoteca del Castello Sforzesco

ción despreocupada casi romántica de los de Giorgione. En los retratos de Tintoretto domina la tensión surgida de las contradicciones entre el mundo interior y la realidad. La imposibilidad de dominar el mundo exterior provocaba unas tensiones generadoras de una inseguridad palpitante que acentúa en el cuadro la evidencia de lo pasajero y la conciencia de una inestabilidad determinante de nuevas formas de comportamiento moral.

Paola Rossi, a quien se debe un detenido y minucioso estudio sobre los retratos de Tintoretto, ha señalado cómo desde sus primeros retratos Tintoretto se distancia de los modelos de Tiziano absorbiéndolos ... *en una realización figurativa y expresiva distinta que,*



Retrato de caballero, hacia 1578, Berlín, Gemäldegalerie



todavía más puesta en evidencia en retratos sucesivos, favorece una articulación diferente de los personajes que siempre aparecerán más impregnados de impresiones de humanidad. «Impresiones»: porque la misma pincelada fluida y la rápida incidencia luminosa sacude los retratos de la inmediatez de una anotación improvisada; «penetrante», por la caricia de vida y calor humano que de ella se deriva.

Retrato de viejo, detalle, Viena, Kunsthistorisches Museum

En el mencionado *Retrato de caballero de* Hampton Court, Tintoretto utilizó un recurso que sería ampliamente desarrollado en el género y de forma muy especial en retratos sucesivos suyos: la figura apoya su mano derecha en un basamento según una modalidad pues-

ta de moda años antes por el pintor holandés Jan Stephan van Calcar, que trabajó en Venecia entre 1536 y 1537 formando parte del círculo de Tiziano —en cuyos retratos también aparece este recurso de los elementos arquitectónicos—, y cuya obra principal fueron sus ilustraciones para el tratado de anatomía *De humani corporis fabrica* (1543) de Andrea Vesalio. Esta actitud, sin embargo, lejos de hacer más sólida y compacta la figura la convierte en algo más inseguro y circunstancial. El empleo de este recurso compositivo se caracteriza por su antinaturalidad, como un recurso propio de una tipología de retrato. Su carácter artificial se acentúa y la figura, lejos de integrarse en un contexto que la sustente y reafirme, pone de manifiesto una inseguridad e inquietud extrañas.

Reducir y expresar

Sin embargo, la evolución de los retratos de Tintoretto, aunque con frecuencia haya utilizado elementos compositivos sofisticados, distantes de una visión espontánea y propios de una codificación pictórica, se basó siempre en el desarrollo de un ejercicio de reducción. Al pintor no le interesó el retrato de aparato, eludiéndolo siempre que le fue posible, ni la ostentación emblemática del *status* del personaje, sino el drama interno del individuo. Concretar, mirar y comunicar. Atraer la atención del espectador. En los retratos de Tintoretto la comunicación y el diálogo se impusieron a otros imponderables. El pintor concentró toda la atención en el rostro del personaje, oscureciendo intencionadamente el fondo, que llega a confundirse con el negro de la indumentaria. En este espacio, ambiguo y confuso, el rostro del individuo se destaca intensamente, como en el pequeño *Retrato de hombre* de los Uffizi o el de *Hombre con barba* (Hampton Court, Royal Collections), ambos de 1546.

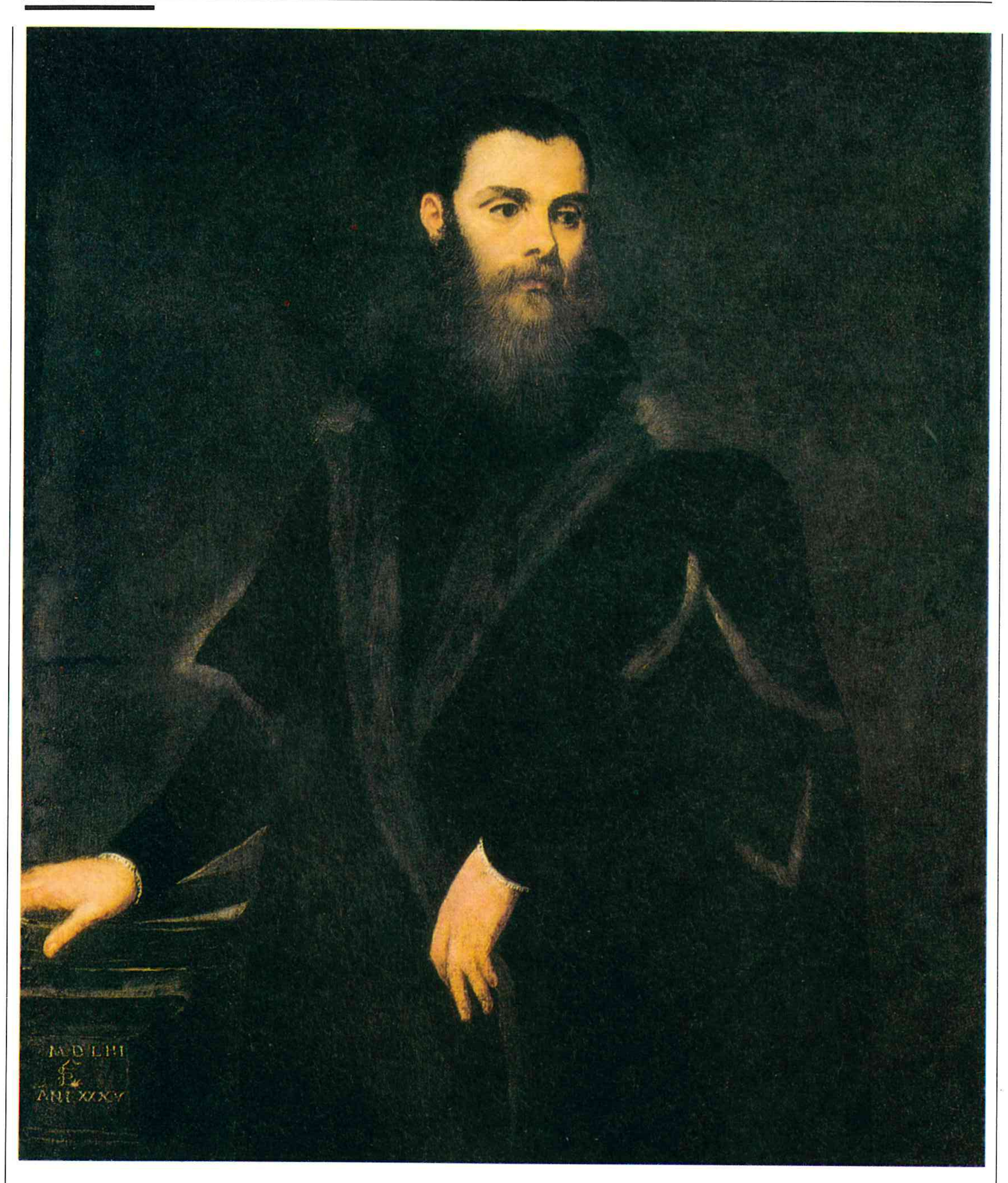
Con este procedimiento Tintoretto introdujo una tensión que traduce la imagen a una referencia dramática. De ahí, la atracción que ejercen sus retratos, cuyos personajes son más que la representación fiel de la imagen de un individuo, puesto que condensan toda la tensión interna del hombre. Se trata de retratos de personajes desconocidos que se habían sentido atraídos por la capacidad retratística del joven maestro. Ningún atributo, emblema o elemento de la indumentaria nos deja entrever la condición de éstos, de los que Tintoretto sólo ha captado su condición humana.

Si las características que hemos advertido en sus primeros retratos se correspondían con las de un pintor que experimenta la pintura como una pasión y un instrumento para exteriorizar sus estados de ánimo, era lógico que este pintor se hiciera en fecha temprana algún autorretrato que expresase su propio drama personal.

Convencionalmente el autorretrato no es otra cosa que la representación que el pintor hace de sí mismo. Sin embargo, en sus primeros autorretratos, la imagen del pintor no fue solamente una representación fidedigna de la fisonomía del artista, sino una autobiografía que nos relata las ideas, las luchas y tensiones interiores del personaje. Dos autorretratos, realizados por la misma época, hacia 1546-48 —uno de los cuales perteneció a la colección Max Ascolí y el otro conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres— constituyen

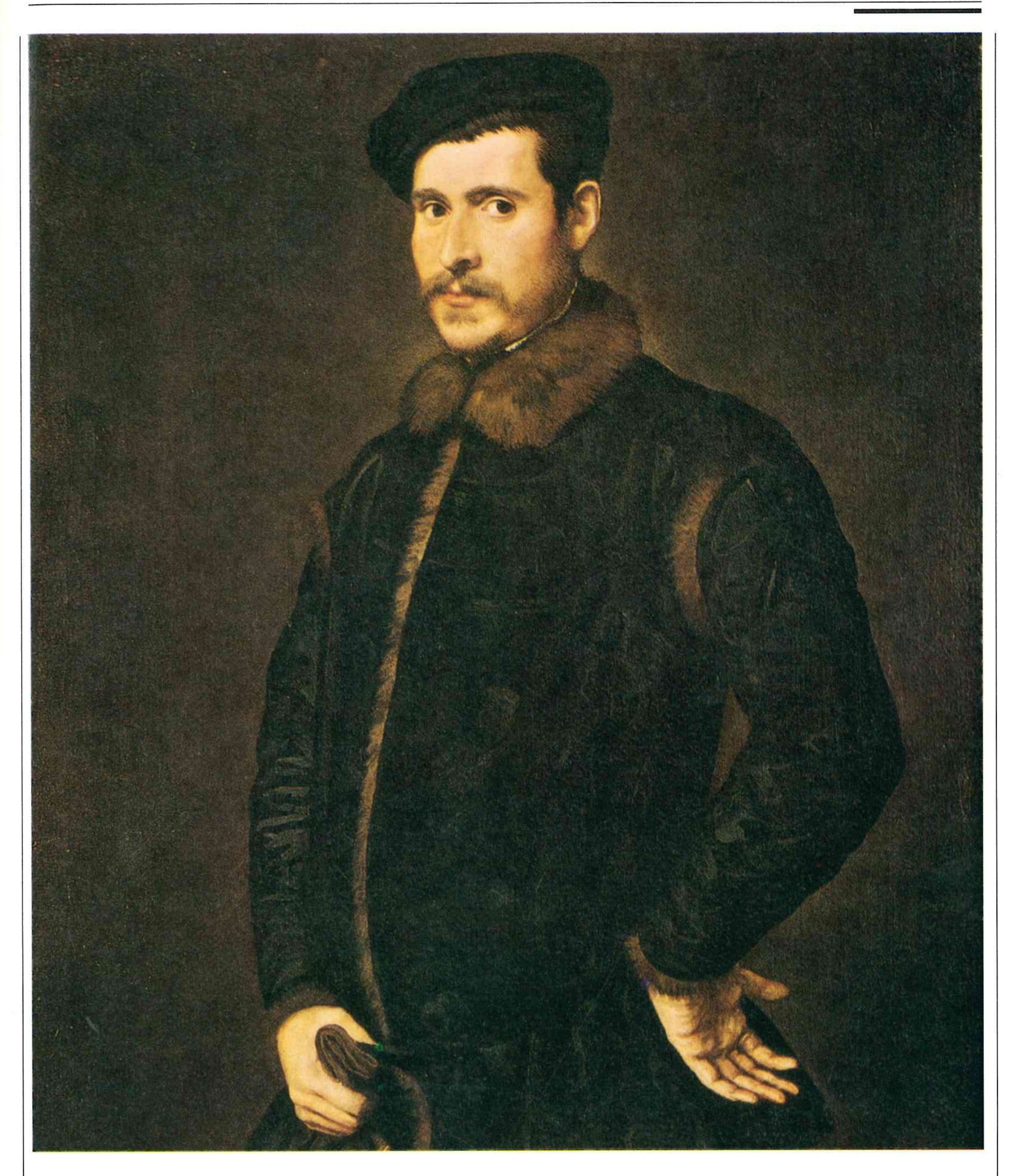


Retrato de caballero, detalle, Pordenone, colección privada



Retrato de caballero de pie ante la mesa, 1553, Viena, Kunsthistorisches Museum

un ejemplo elocuente de lo que venimos diciendo. El pintor —que ya se había autorretratado como actor en algunos relatos históricos, como en *La Disputa de Jesús en el templo* (Milán, Museo del Duomo), de hacia 1542-1543—, muestra la actitud característica del retrato de artista realizado ante un espejo situado a su derecha. Sin embargo, no es solamente la representación de su efigie en un momento concreto de su existencia determinado por la representación puntual de una fisonomía individualizada. Muy al contrario, es un diálogo consigo mismo, una reflexión surgida del acto de contemplar la propia imagen que promueve un gesto cargado de dramatismo. Un dramatis-



Retrato de caballero, detalle, Oxford, Christ Church

mo creado por la conciencia de vivir en un mundo incierto, agresivo e imposible de dominar en el que el individuo queda abandonado a su suerte, a sus propios recursos. El fondo neutro, el retrato basado en el valor único del rostro y la expresividad visible de la factura concebida como una grafía, acentúan el efecto de tensión e incertidumbre ante la que se encuentra el personaje. En este sentido, Tintoretto, limitando el autorretrato a sus elementos esenciales e imprescindibles, intensificó la densidad de los recursos comunicativos.

En los dos autorretratos se hacía evidente la forma de entender la pintura a que hacíamos referencia anteriormente. La pintura no es una



Retrato de Sebastiano Veniero con un paje, colección privada

profesión sino la forma visible de una pasión convertida en testimonio. En este sentido, en los retratos de Tintoretto la pintura se concibió más que como un medio para representar como un instrumento para expresar. Especialmente en algunos de sus primeros retratos y autorretratos en los que el pintor, alterando los componentes codificados del género, redujo el retrato a su elemento primario: el rostro. Puede decirse que Tintoretto se desentendió de las soluciones y de los modelos habituales del género para, tras un ejercicio de simplificación, devolver el retrato a su condición primaria y desde ahí emprender su reelaboración.

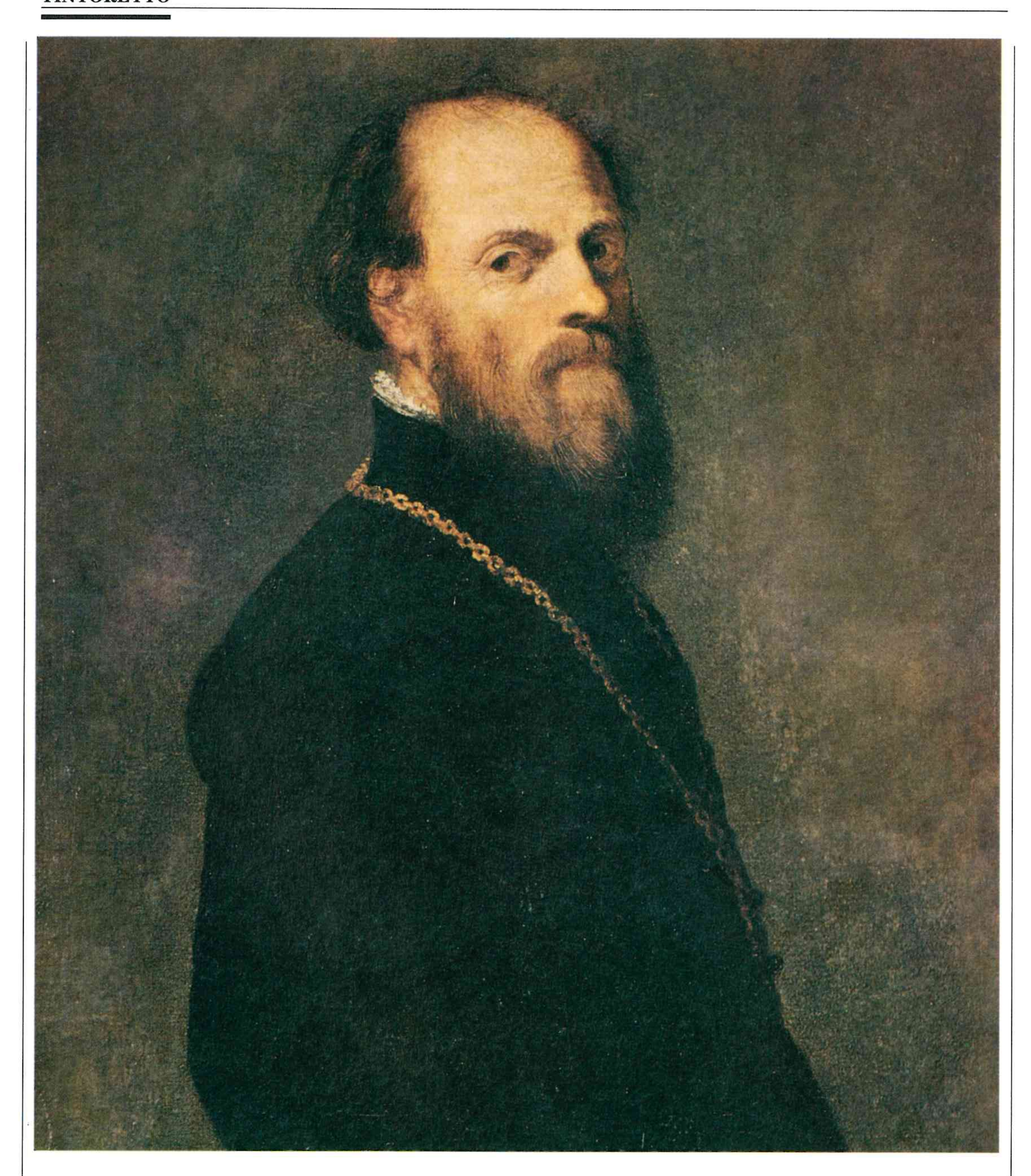
Descripción y veracidad

Las experiencias de simplificación del retrato a que hemos hecho referencia proporcionaron a Tintoretto una capacidad para condensar la humanidad del retratado que predominará en las pinturas posteriores del género. Hacia 1547-48 Tintoretto realizó numerosos retratos en los que, manteniendo, desde un punto de vista formal, tipologías acordes con los planteamientos del retrato manierista, desarrolló una particular concepción de entender la representación de la efigie y una representación del resto menos descriptiva que la de otros artistas venecianos, incluido Tiziano, pero transmisora de un insuperable efecto de autenticidad.

En estos retratos Tintoretto articuló el juego de la representación en un doble sentido. Por una parte, como una *descripción* tópica de los modelos y tipologías del retrato clásico y manierista. Identificado con esto establece la descripción de las actitudes, los gestos, la *elocuencia* del personaje, de su condición, su rango y su simple existencia. Por otra, como una superación de los *topoi* estilísticos del momento, acentuando la intensidad humana del rostro y la presencia existencial del individuo.

Los rostros aparecen siempre como el punto de atracción y diálogo principal del cuadro. Describir y atraer. Es evidente que en muchos retratos el desconocimiento de quién pueda ser el retratado resta interés por la pintura. En los de Tintoretto ocurre lo contrario. El retratado, aunque sea un personaje desconocido, suscita un interés que se convierte a veces en una auténtica intriga, debido a que lo que prima en el cuadro no son los atributos o las referencias de su *status*, sino la expresión de un individuo presentado como un corte o sección de su existencia.

En muchos de sus retratos Tintoretto siguió unos modelos próximos al mencionado *Retrato de caballero* (Hampton Court, Royal Collections) con la figura de pie, en posición de tres cuartos y mirando con fijeza e insistencia al espectador. Algún ejemplo como el *Retrato de Jacopo Sansovino*, actualmente en paradero desconocido, realizado en 1548, por su gran amigo Tintoretto según reza la inscripción (JACOBI SANSOVINI ARCHITECTURAE ET SCOLPTURAE ARTE CELEBERRIMI IMAGINEM PINXIT JACOBUS TINTORETTUS EIUS AMICISSIMUS), presenta una referencia alegórica a su condición de arquitecto y escultor, a través de la escultura de la izquierda y la arquería representada a la manera de una ruina que se ve por la ventana, y que introducen una variante en sus retratos. Sin embargo, esta va-



***Retrato de caballero con cadena de oro*, detalle, Madrid, Museo del Prado**

riante aparece introducida como un elemento forzado debido a las exigencias descriptivas de carácter alegórico del retrato y que Tintoretto utilizó igualmente en otros retratos como, por ejemplo, en el *Retrato de militar* (Venecia, Colección particular), realizado en 1549-50 y en el que se ve por la ventana la representación de una batalla. O, también, en el más tardío *Retrato de militar* (Kunsthistorisches Museum de Viena) pintado hacia 1555-1560. En todos ellos se abre una ventana en la pared del fondo, una solución compositiva que el pintor utilizó con frecuencia. Retratos como el *Retrato de caballero* (National Gallery de Washington), el *Retrato de caballero* (Musée des Beaux



Retrato de senador veneciano, **detalle, Los Angeles, County Museum of Art**

Arts de Besançon) pintados ambos hacia 1548, o el *Retrato de caballero* (Metropolitan Museum de Nueva York), realizado hacia 1558 muestran también este recurso.

Muchos retratos muestran un pedestal como elemento de apoyo de la figura y como referencia escenográfica en contraste con aquellos en los que el escenario no es otra cosa que un simple fondo neutro e impreciso. Lo cierto es que, en muchos retratos, los fondos adquirieron una condición indefinida y ambigua. Aunque la columna introducía aparentemente una referencia concreta de espacialidad, Tintoretto la utilizó consciente de su artificiosidad. El elemento arquitec-



Retrato de joven, Nueva York, The Brooklyn Museum

tónico se ofrecía como una referencia convencional inserta en un escenario, como cita de un tópico compositivo. Si la suprimimos mentalmente se comprobará que en nada afecta a las figuras cuyo rostro condensa toda la intensidad del retrato y cuyo cuerpo, destacado del pedestal, se funde con el fondo oscuro. El *Retrato de caballero* (Museo del Louvre) realizado hacia 1547-48, es un buen ejemplo del uso que hace Tintoretto de esta tipología.

Pero quizá donde la capacidad de Tintoretto para retratar se muestra mucho más intensa es en aquellos retratos en los que solamente se enfrentó con la existencia del personaje, prescindiendo de los convencionalismos y tópicos de la pintura. El *Retrato de joven* (Nueva York, The Brooklyn Museum) al igual que el supuesto *Retrato de joven*, del Museo del Prado, posiblemente un autorretrato del pintor, realizados hacia 1547-48, constituyen dos claros ejemplos de este enfrentamiento en solitario, sin las cimbras convencionales de la *maniera*, con el dramatismo de la biografía visible del individuo. Tintoretto ha prescindido del recurso de la escenografía creada por la columna y del efecto de profundidad de la ventana abierta, destacando los personajes sobre un fondo impreciso que contrasta y realza con intensidad el rostro de los personajes. La inquietud sorprendida de los hombres que protagonizan estos retratos y la fusión entre personaje y ambiente constituye una aportación propia de la *maniera* véneta, en contraste con la inseguridad congelada de los retratos del Manierismo toscano.

Imágenes del individuo

Esta forma de concebir el retrato determinó que Tintoretto, a pesar de las transformaciones surgidas con los cambios que experimentó su forma de pintar, no cambiara a lo largo de toda su trayectoria. Pues no se trata de seguir unos modos y usos retratísticos derivados de las modas y tópicos de la pintura, sino de establecer a través de la pintura un diálogo existencial. Solamente la evolución de su factura introdujo algunos cambios que acentuaron la dimensión humana de los retratos. El tratamiento de las superficies, fragmentado y discontinuo, produjo una identidad entre expresividad y sensación de lo perecedero, acentuando la idea de que el personaje representado es un ser de vida efímera condenado fatalmente a ser superado en el tiempo por la propia pintura.

Esta transformación, paralela a la experimentada en sus composiciones desde un punto de vista técnico y formal, no se produjo mediante transformaciones bruscas o conversiones radicales. Más bien fue todo lo contrario. Un lento discurrir en el que el paso del tiempo se identificó con la evolución de la pintura. De ahí que no puedan establecerse fechas precisas a partir de las cuales se produjo un determinado cambio o transformación. La evolución de los retratos de Tintoretto constituye un discurso argumental continuo en el que las tipologías se mantienen y la *morfología* se transforma alterando el alcance plástico de las imágenes.

En los años cincuenta, pintó una serie de retratos en los que introdujo algunas novedades. Puede decirse que, desde un punto de vista formal, la tipología aparece inalterable, incluso se aprecia una recurrencia a los retratos tempranos de busto. Es el caso del *Retrato de hom-*



***Retrato de una dama de luto*, Dresde, Gemäldegalerie**

bre joven (Edimburg, National Gallery of Scotland) y del *Retrato de hombre joven* (Viena, Kunsthistorisches Museum) en los que el pintor logró una caracterización más profunda al acentuar una individualización que desplaza los modos y modelos académicos de la pintura.

Los retratos de Tintoretto realizados a mediados de siglo evidencian cómo su prestigio había ido en aumento. Las efigies de algunos de sus retratados, hombres importantes de la política veneciana del momento, ponen de manifiesto que el pintor había logrado una consideración importante. El *Retrato de Nicoló Priuli* (Venecia, Ca d'Oro), elegido procurador en 1545, y el destruido *Retrato del dux Francesco Donato* o el *Retrato de Jacopo Soranzo* (Milán, Castelo



Retrato de Caterina Sandella, Venecia, colección privada

Sforzesco, Pinacoteca), que formó parte de un retrato de familia, ponen de relieve la presencia de una nueva clientela que confirma que la estima y la fama lograda por Tintoretto era muy elevada. Pero, aunque se trata de retratos de representación, se hallan muy lejos de ser retratos de aparato. La *humanitas* no se ponía de manifiesto mediante la alegoría o la exaltación panegírica del personaje, sino a través del diálogo íntimo que nos obliga a establecer la propia pintura.

Los primeros retratos de mujeres, mucho más escasos en la producción de Tintoretto, son bastante posteriores a la aparición de sus primeros retratos masculinos, pudiendo situarse hacia 1550 la ejecución de los más antiguos, lo cual hace que determinados aspectos que

aparecen en sus retratos masculinos más antiguos, como la carga dramática de los personajes, no aparezca en los femeninos. Muy al contrario, éstos traslucen una serenidad y un estado de ataraxia. El *Retrato de dama de luto* (Dresde, Gemäldegalerie) que se supone realizado poco después de 1550, atribuido antiguamente a otros pintores venecianos, y el *Retrato de dama noble* (Budapest, Szépmüvészeti Múseum) muestran una melancolía y un sentimiento contenido que desplaza la tensión dramática de los primeros retratos masculinos, aunque, desde un punto de vista tipológico, el primero se halla en relación con los retratos en los que el personaje aparece con un brazo apoyado en el pedestal de una columna, mesa o plinto.

Tintoretto realizó una galería de retratos de mujeres cuyo rango se acredita por la indumentaria, los gestos y las actitudes, como el *Retrato de dama noble* (Montreal, Museo de Bellas Artes), el *Busto de dama noble* (Génova, Palacio Real) o el *Retrato de dama noble sentada* (Amsterdam, Kunsthistorich Institut der Universitat). En todos ellos, las retratadas acusan una actitud retraída, como actrices de un papel secundario que, como en el *Retrato de dama noble* (Viena, Kunsthistorisches Museum), realizado hacia 1555, tienen que ser apoyadas por la indumentaria y las joyas para afirmar su papel.

Retratos de una gerontocracia

Los retratos de Tintoretto experimentaron un nuevo planteamiento formal a partir de 1550. El dramatismo y la tensión existente en los retratos comentados se vio amortiguada como consecuencia de una liberalización de la técnica de la pintura. El *Retrato de caballero con cadena de oro* (Madrid, Museo del Prado) constituye, en este sentido, un engarce entre las soluciones anteriores y los nuevos planteamientos. El *Retrato de viejo* (Milán, Colección Saibene), el *Retrato de hombre con barba rubia* (Nantes, Museo de Bellas Artes), el *Retrato de caballero de treinta y cinco años* (Viena, Kunsthistorisches Museum), constituyen referencias claras del paso del dramatismo y tensión de sus primeros retratos hacia una concepción cálida, profundamente humana en la que palpitaba una contenida inseguridad inherente a la propia existencia. Se trata de la asimilación cálida y humanizada del drama. Esta tendencia de los retratos de Tintoretto se fue manifestando a través de la incorporación de un nuevo diálogo plástico entre el pintor y el retratado.

La edad de los personajes tiene una importancia decisiva en los retratos. En ocasiones contienen una inscripción que nos indica la edad del personaje. Otras veces, hallamos una galería sucesiva de retratos de ancianos cuya abundancia llama la atención por constituir una verdadera serie temática de carácter reiterativo en la producción de madurez del pintor. Esta abundante colección de retratos de ancianos forma una serie iconográfica dotada de entidad propia dentro de la modalidad retratística del pintor.

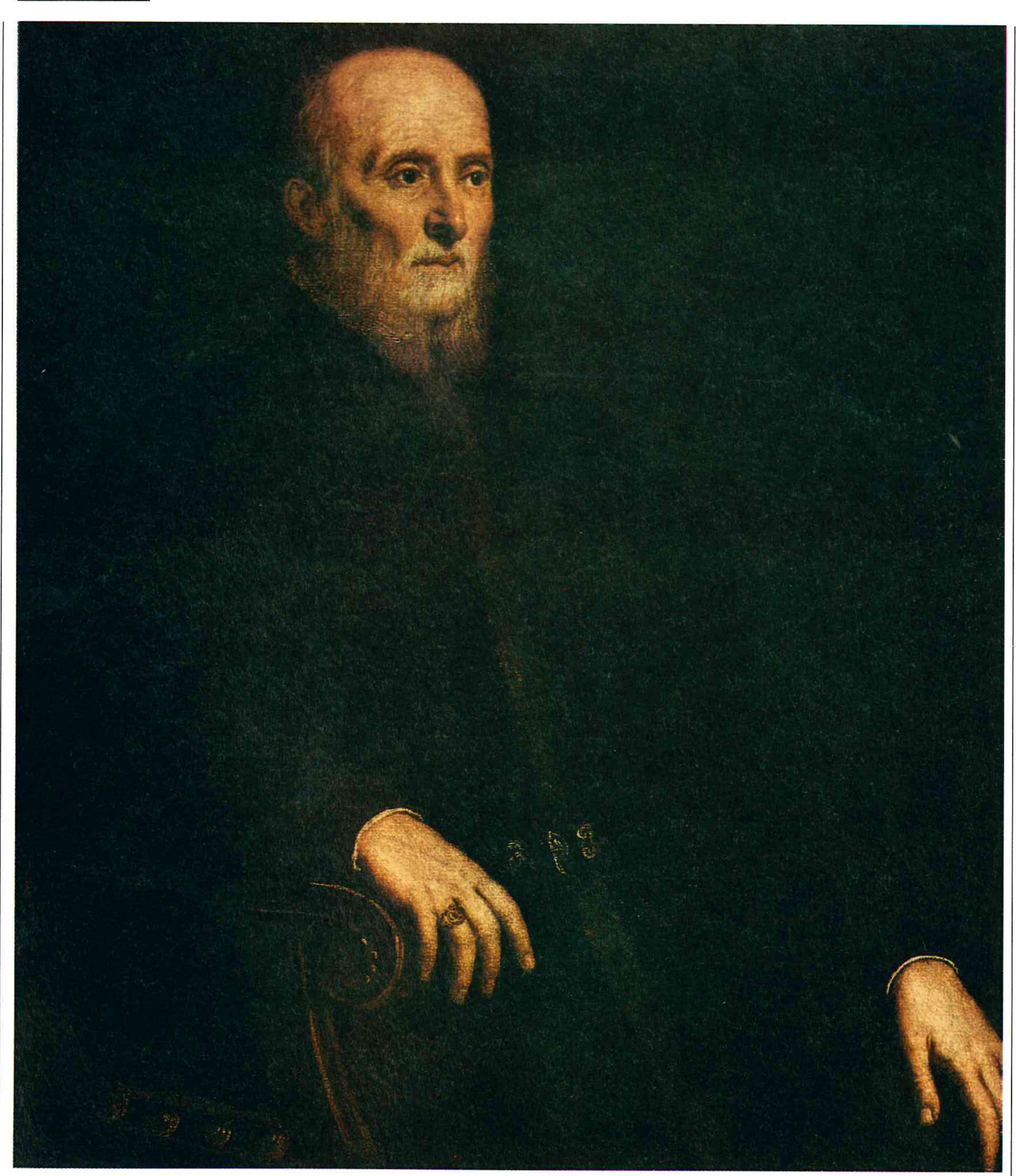
Simultáneamente a la evolución de la pintura de Tintoretto, en sus retratos van apareciendo, a partir de la década de los sesenta, la representación de *viejos*. Se trata de personajes notables que ocupaban un papel relevante en la vida veneciana. A este respecto, es preciso señalar que en el contexto histórico y social de la época, en la que la



Retrato de dama, Viena, Kunsthistorisches Museum

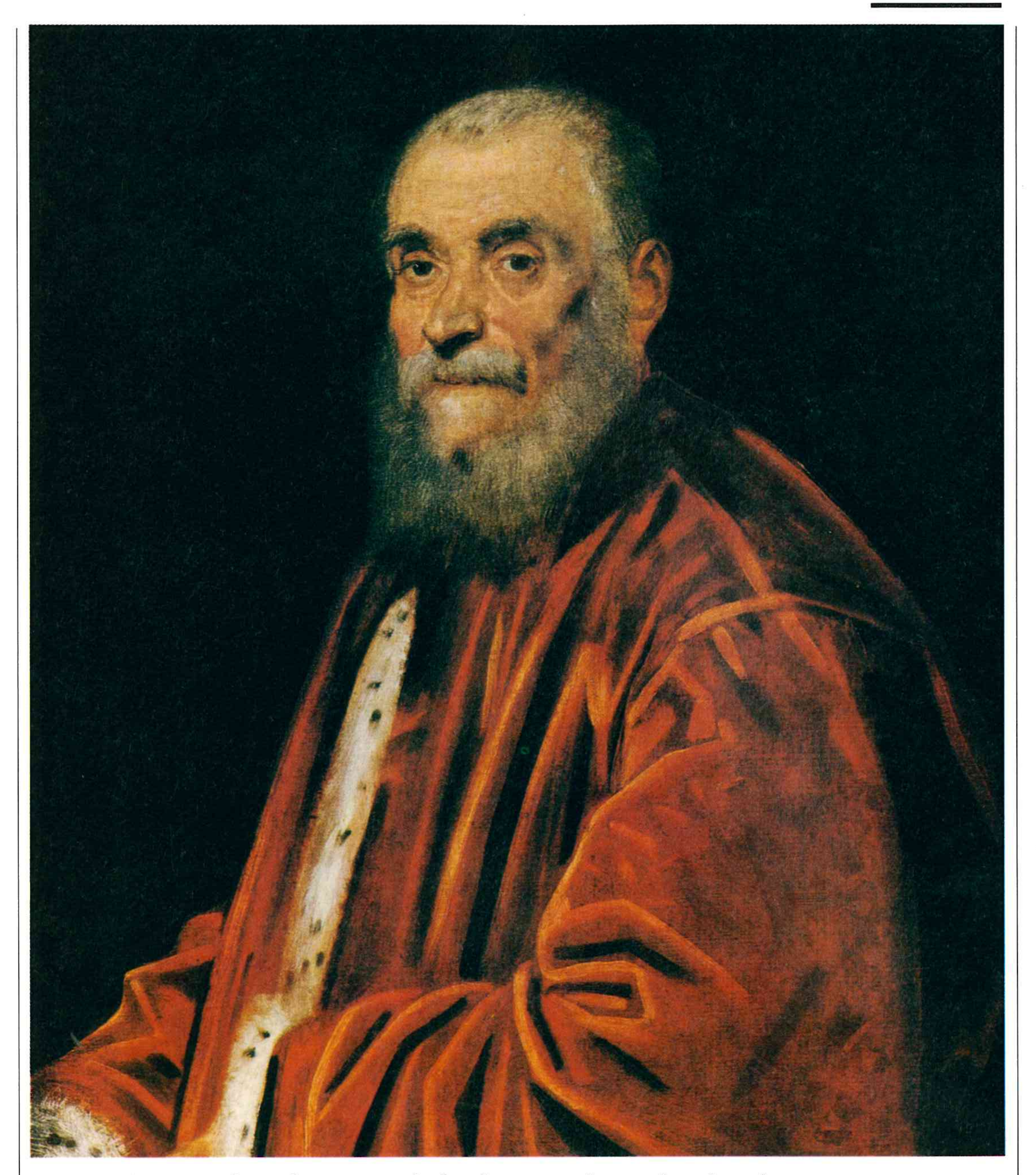
media de vida estaba por debajo de los treinta años, estos retratos comportaban la presencia de unos personajes excepcionales. Lo cual tiene una imbricación paralela con el prestigio del pintor. A medida que Tintoretto madura como pintor y envejece como hombre, su prestigio fue en aumento, siendo solicitado por los principales próceres de la vida veneciana a la sazón regida por una gerontocracia.

En Venecia, los nobles entraban pronto, en calidad de oyentes, en



Retrato de Alvise Cornaro, detalle, Florencia, Galleria Pitti

el Gran Consejo. A los veinticinco años asistían con pleno derecho, pudiendo ejercer como votantes y ser elegidos para los trabajos de la República durante una etapa de quince años, que les servía de aprendizaje. Tras esta etapa podían acceder al desempeño de altos cargos. A los cuarenta años entraban en el Senado si eran votados por el Gran Consejo, pudiendo ser elegidos para los cargos más elevados. Entre los veintitrés dogos que gobernaron Venecia entre 1400 y 1570 la media de edad, en el momento de ser elegidos, fue de setenta y dos años. Todo esto explica la reiterada presencia de ancianos en los retratos realizados por Tintoretto en su época de máximo prestigio. Pues esos ancianos, miembros de una clientela elevada que podía encargar un

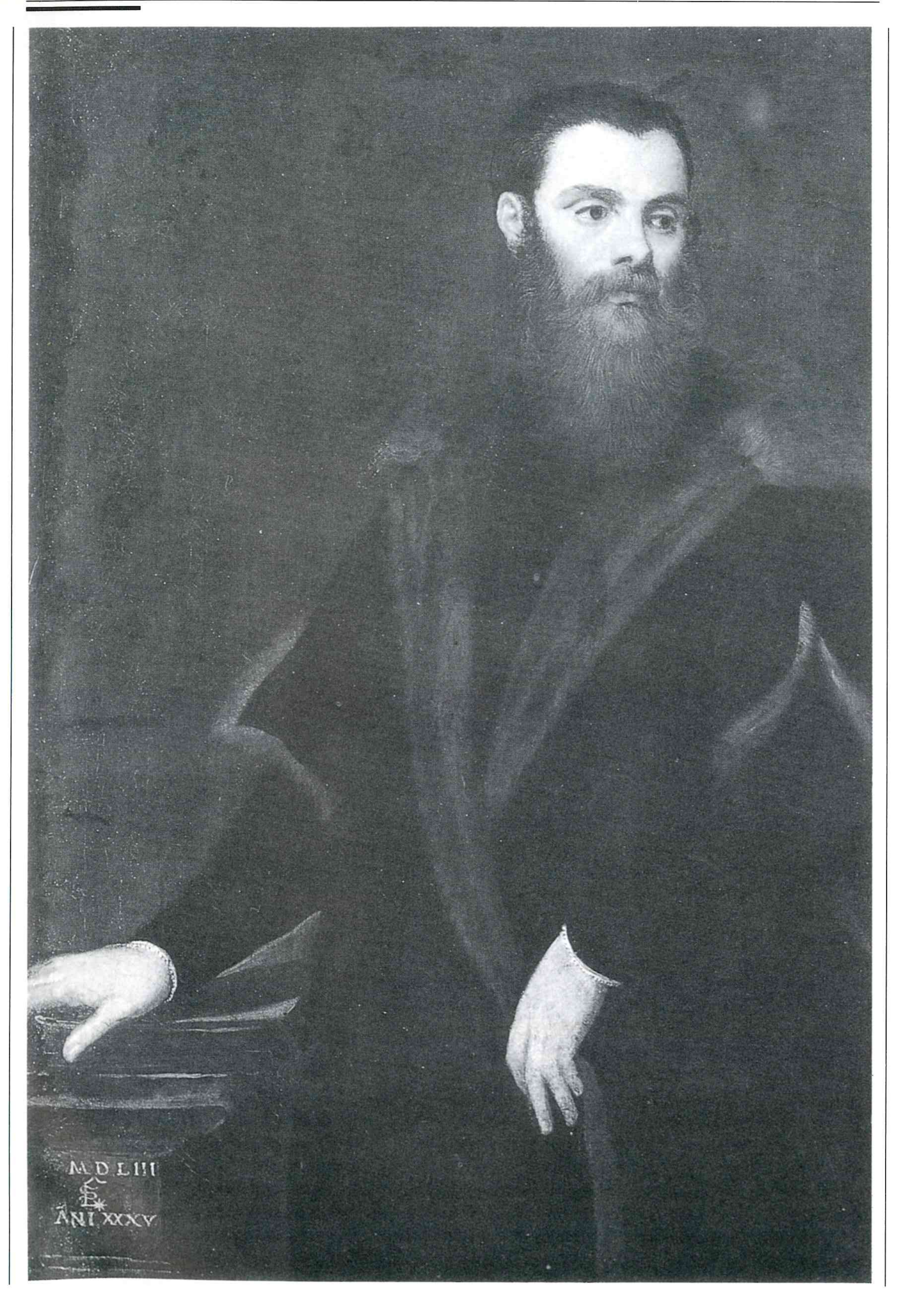


Retrato de Marco Grimani, detalle, Viena, Kunsthistorisches Museum

retrato al pintor, formaban parte de la clase que detentaba el poder en la República.

Personajes con cuya fisonomía la forma de pintar de Tintoretto estableció un diálogo singular entre sus superficies fragmentadas, sugeridoras de la descomposición material de una realidad humana, perecedera y próxima a su fin. Por ello no ha de extrañar el hecho de que la mayoría de estos retratos fueran realizados poco antes del fallecimiento de los personajes y que la fecha de su muerte sea utilizada sistemáticamente por los historiadores como muy poco posterior a su ejecución.

El *Retrato de Alvise Cornaro* (Florencia, Galleria Pitti), realizado hacia 1560-62, constituye el eje en torno al cual se establece una


M.D.LIIII
ANI XXXV

nueva dimensión del retrato que sólo tiene parangón, durante el siglo XVI veneciano, con algunos retratos de Tiziano. Cornaro, humanista cuya vida discurre principalmente en Padua, estudioso de la literatura y de la arquitectura, aparece sentado, destacado sobre un fondo neutro. La mirada, perdida. Tintoretto entendió el retrato como la imagen de un fragmento de realidad humana, convincente, real, como la expresión de una via alternativa del Humanismo apartado de las propuestas idealizantes neoplatónicas. Es el mismo efecto que produce el *Retrato de caballero con cadena de oro*, inquisitivo pero transitorio en el que la luz juega un papel de primer orden en la armónica descomposición de las superficies.

Pero, además, el *Retrato de Alvise Cornaro* fue uno de los primeros retratos en que la vejez aparece como protagonista. En este caso, como ha señalado Paola Rossi, se trata de captar la extenuación y el agotamiento físico. Un fragmento de realidad, el fin de una existencia —Alvise Cornaro murió poco después, en 1566— que se corresponde con la sensación de fragmentación en el tratamiento de la figura producido por la factura pigmentada y atomizada de la materia. Este efecto lo hallamos igualmente en otros retratos contemporáneos como el *Retrato de viejo sentado* (Viena, Kunsthistorisches Museum) y se repite, acentuándolo, en otros retratos como el *Retrato del procurador Antonio Capello* (Venecia, Gallerie dell'Accademia), *Retrato de Jacopo Sansovino* (Florencia, Uffizi), *Retrato de viejo con gabán de piel* (Viena, Kunsthistorisches Museum), *Retrato de viejo* (Berlín, Staatliche Museen), el *Retrato de Marco Grimani* (Viena, Kunsthistorisches Museum). La serie podemos cerrarla con el conocido *Autorretrato* (París, Louvre), realizado hacia 1588, pocos años antes de morir.

Esta galería de *viejos* retratados por Tintoretto constituye un claro testimonio de la organización de las estructuras de poder en Venecia. En ellos, la tensión de sus retratos iniciales cede el paso al gesto de una altiva indiferencia, a una resignada pasividad y al autoritarismo estático de los hombres que tenían en sus manos el poder de la República.

***Retrato de caballero,* Viena, Kunsthistorisches Museum**

Retratos de grupo

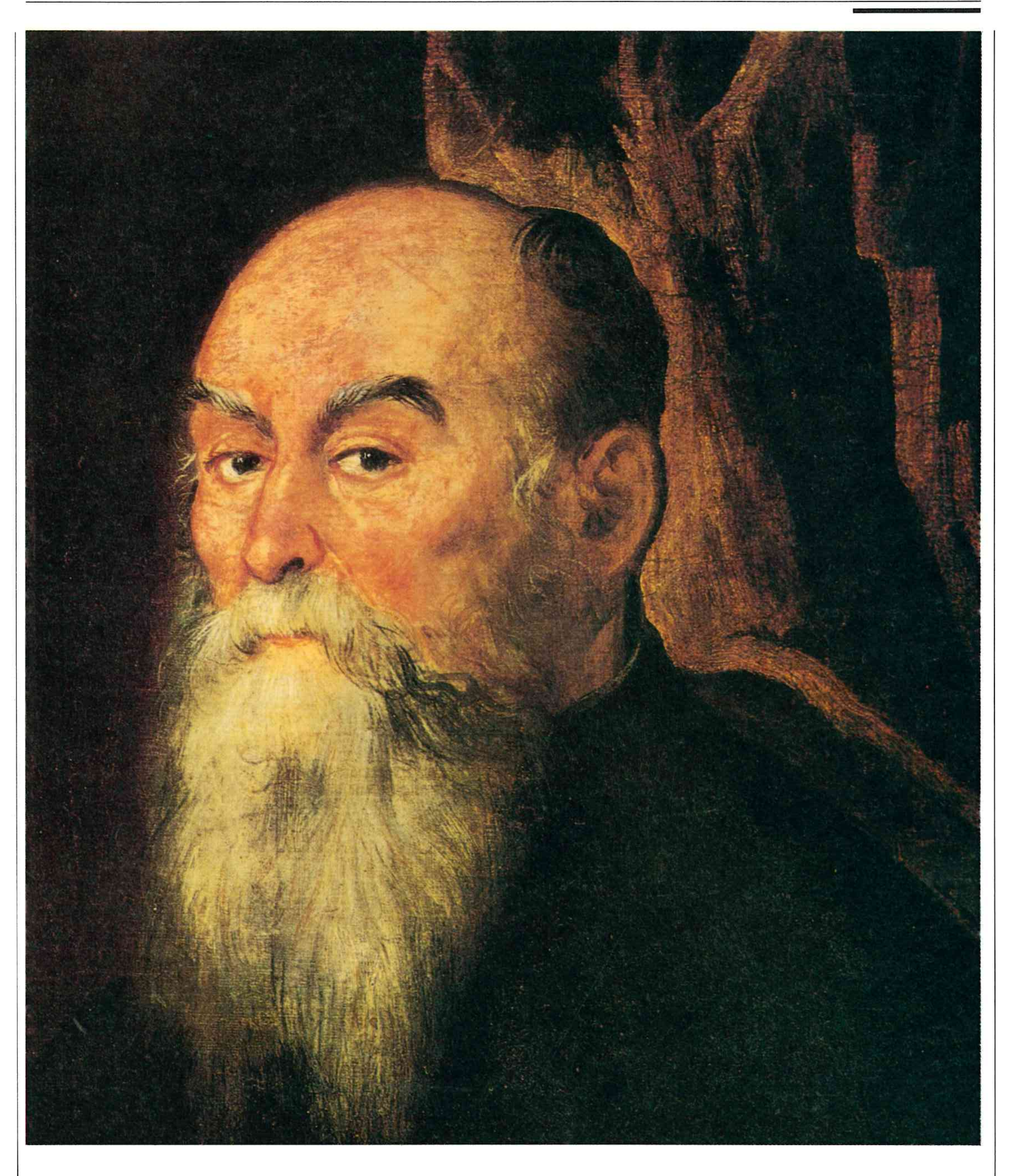
En algunas composiciones históricas de carácter alegórico-conmemorativo como *La batalla de Asola* (Nueva York, Colección Stanley Mos), realizada hacia 1544 (Rossi p. 29), Tintoretto se planteó la simulación de un retrato de grupo. Se representa, como explica una larguísima inscripción, a los cuatro *oratores* enviados por la comunidad de Asola para entregar un estandarte como prueba de agradecimiento a Federico Contarini, defensor de la comunidad contra las tropas imperiales en 1516. En el contexto de la pintura, Tintoretto constituye una síntesis entre retrato alegórico y representación histórico-conmemorativa. Sería poco después, hacia 1550, cuando el pintor inició, con todos los componentes del género, el retrato de grupo. Esto se produjo en una composición formada por tres pinturas: la central, con el retrato del procurador Jacobo Soranzo de medio cuerpo, y dos apaisadas a cada lado con catorce miembros de la familia Soranzo (Milán, Castello Sforzesco, Pinacoteca), algunos de cuyos miembros han sido identificados por Palucchini como Francesco, el hijo de Jacopo, y su mujer Chiara.



***Retrato de caballero joven*, detalle, Otterlo, Rijksmuseum Kröller Müller**

Resultan evidentes las diferencias entre el retrato del centro de la composición, dedicado a Jacopo Soranzo, y los de los grupos laterales. Mientras el retrato central es un claro testimonio de la capacidad de Tintoretto para individualizar, haciendo a través de la imagen un resumen de la personalidad del personaje, los retratos de los grupos laterales, aunque han sufrido importantes deterioros, resultan mucho más convencionales. Su principal interés reside en el desarrollo del retrato de grupo en el conjunto de la obra retratística de Tintoretto más que en el valor individualizado de cada uno de los personajes.

El retrato de grupo y el de familia fueron géneros cultivados por



Retrato de Vincenzo Zeno, **detalle, Florencia, Galleria Pitti**

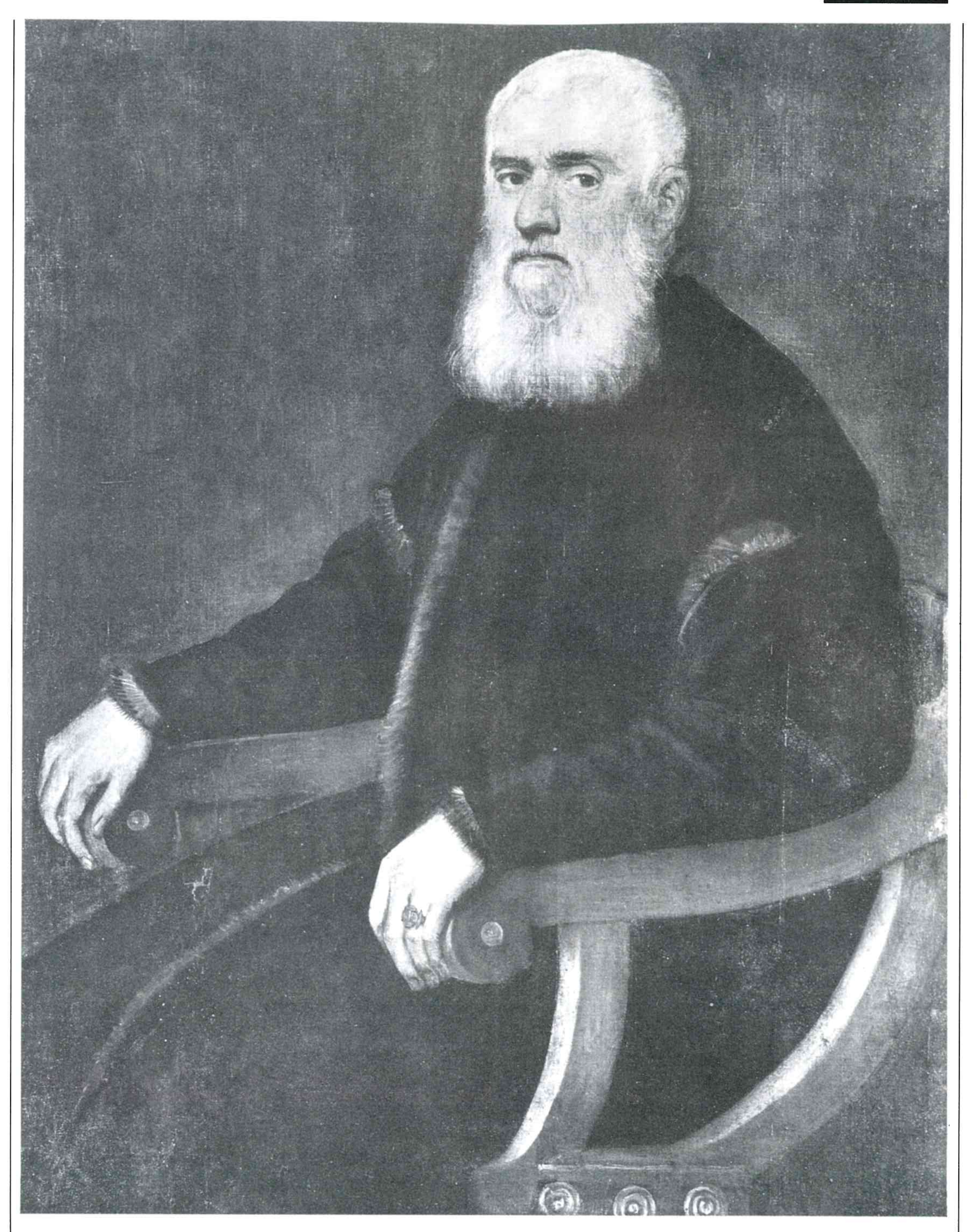
Tintoretto obedeciendo a la demanda de una amplia e importante clientela. En el *Retrato de familia* del Palazzo Sforzesco que hemos analizado, Tintoretto plasmó una concepción del retrato de grupo como la expresión de una genealogía ensalzada en el presente por el poder de uno de sus miembros. En otros retratos de grupo, en cambio, la pintura nos transmite la representación de un gremio, una cofradía o un grupo social o profesional, bajo la advocación de santos, siguiendo una tipología que se repite en obras realizadas en fechas distantes entre sí. Es el caso de dos retratos pintados para el palacio de los Camarlengos de Venecia. Uno de ellos, *San Marcos y tres procuradores* (Berlín,

Staatlichte Museen), fue realizado en 1569, probablemente en conmemoración de la toma de posesión de los procuradores, Mardo da Molin, Carlo Cornaro y Niccoló Zane. Otro, que sigue la misma tipología, *Los tesoreros y santa Justina* (Venecia, Museo Cívico Correr), fue realizado en 1580. Representa, amparados por el manto de santa Justina, a los tesoreros Marco Giustiniani, Angelo Morosini y Alesandro Badoer, dos secretarios detrás de ellos y un ujier al fondo.

Igualmente, el retrato de familia jugó un papel importante en la producción de Tintoretto, aunque se diluye el diálogo íntimo entre el personaje y el pintor que hemos visto en los retratos individuales. En el retrato de familia el pintor introdujo diversos sistemas compositivos y ambientales expresivos de la condición, categoría, rango y proyección de los retratados. En algunos de estos retratos de familia introdujo de forma intencionada una relación plástica con modelos propios de la pintura religiosa del clasicismo veneciano como recurso para evidenciar una concepción sacralizada del poder. Es la solución a la que llega en 1572 al realizar una pintura de carácter votivo: *La virgen adorada por el dux Alvise Mocenigo y su familia* (Washington, National Gallery). En esta pintura Tintoretto desarrolló una tipología derivada de las composiciones de la Virgen acompañada por santos, destacándose sobre un fondo de paisaje, tan utilizadas por el Clasicismo véneto de principios de siglo.

Sin embargo, la concepción de la pintura resulta muy distinta con respecto a estos modelos al apuntarse un naturalismo premonitorio de algunas experiencias plásticas de finales del siglo XVI. Esta combinación de una tipología que ya resultaba entonces tradicional con un naturalismo que apunta más al presente que al pasado fue una solución introducida de forma consciente por Tintoretto. El naturalismo, al concretar la fisonomía de los personajes, no dejaba lugar a dudas acerca de los individuos representados y del verdadero diálogo entre lo real —el dux y su familia y el espacio en que se encuentran— y lo sagrado —la Virgen con el Niño—, realizado con una factura más suelta y unos modelos ideales. El artista introdujo aquí una diferenciación de lenguajes en relación con las funciones de los diferentes componentes de la imagen: la *expresividad trascendente* de las figuras religiosas en contraposición con la *descripción de lo real* de los retratos, orientado a ofrecer una imagen convincente.

Todo esto aparecía, además, legitimado por la presencia de una tipología que implicaba la referencia a un sistema compositivo e iconográfico considerado como *un orden específicamente veneciano*. Si en las composiciones de la época del Clasicismo la figura de la Virgen aparecía acompañada por santos, en la pintura de Tintoretto los personajes retratados son los que ocupan el lugar de los santos. En realidad, se trata, por otra parte, de la conclusión de un proceso en el que lo profano, tras introducirse tímidamente en el ámbito de lo sagrado, desplazó los elementos religiosos intermedios, como los santos, sustituyéndolos por personajes reales. En el lugar de preferencia, a la derecha de la Virgen, está representado el dux Alvise Mocenigo, mirando al espectador con las manos en actitud parlante; detrás de él, de pie, Giovanni Mocenigo, hermano del dux, y al otro lado, los hijos de éste, Tommaso y Alvise. De rodillas, se halla la dogaresa Loredana, con las manos juntas en un gesto de devoción que diluye su mirada directa al espectador. Sentados en el pedestal sobre el que se alza el trono de la Virgen y vestidos de ángeles se hallan otros dos so-



Retrato de anciano sentado, Viena, Kunsthistorisches Museum

brinos del dux. Es decir, Tintoretto ha desarrollado una secularización del tema sagrado, sustituyendo las figuras de santos y ángeles por personajes reales, a la vez que sacralizaba los componentes de la familia del dux, personaje que ejercía el poder como un rey y cuyos atributos derivaban de la divinidad.

El dux, más que el poder real, que desde la Edad Media se había



Virgen con el Niño adorada por el dux Alvise Mocenigo, su mujer Loredana y otros personajes de la familia, Washington, National Gallery of Art

visto progresivamente mermado por la ascensión de la aristocracia, constituía el símbolo del poder. Con su indumentaria de color rojo, el manto de armiño, el gorro *(corno ducale)* que sustituyó la corona y los zapatos rojos de los emperadores bizantinos, aparecía como otro Dios y como reencarnación visible de su poder en la República. En este sentido, para comprender el alcance de la composición, es importante atender al hecho de que no se trata de un retrato de familia derivado de las tipologías habituales, sino de la reconversión de una tipología veneciana de carácter religioso, en un retrato de familia como sacralización del poder.

Pocos años antes, en 1567, Tintoretto había realizado una composición en la que, en cambio, la confluencia de lo sagrado y lo profano se ofrecía de acuerdo con unas ideas tradicionales muy distintas de las que, según hemos visto, establecían una sacralización del poder, en el retrato de la familia del dux Alvise Mocegino. Me refiero a *La Virgen con el Niño, San Sebastián, San Marcos y San Teodoro y los tesoreros Michele Pisani, Lorenzo Dolfin y Marino Malpiero* (Venecia, Academia), tela encargada por el magistrado de los Camarlengos para el Palacio. La Virgen, como representación de lo divino, aparece rodeada de santos, como referencia intermedia entre lo divino y lo humano —representado por las figuras de los tesoreros— cuyas actitudes expresan más una actitud de devoción respetuosa y de fe que un diálogo con lo sagrado.

Pero en algunos retratos de familia Tintoretto siguió académicamente los convencionalismos del género, desentendiéndose de implicaciones políticas y expresando los ideales y formas de vida de la nobleza veneciana. Una de las obras de este tipo que mejor ponen de manifiesto el carácter esencialmente familiar y nobiliario, refinado y cortesano propio de la aristocracia veneciana es *El retrato de la familia Pellegrina* (colección privada), pintado hacia 1570-80. En un escenario campestre, propio de una villa o de un cazadero, el grupo familiar pone de manifiesto, de forma explícita, los ideales de una forma de vida cortesana imperante en la potente nobleza veneciana.

Bibliografía

I. Fuentes:

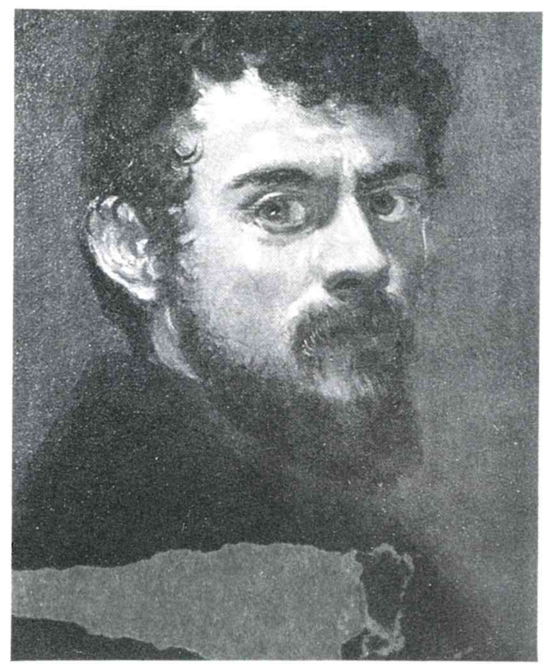
G. Vasari, *Le vite de piú eccellenti pittori, scultori ed archittetori*, Ed. Gaetano Milanesi, Florencia, Sansoni Editore, 1906, vol. VI. Ed. española en Editorial Iberia, Barcelona, 1957, vol. V. Aretino, P., *Lettere sull'Arte di Pietro Aretino*, Milán, 1957, II. Ridolfi, G., *Vita di Giacopo. Robusti detto il Tintoretto, Venecia, 1642; Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gli'illustri pittori veneti e dello stato*, Venecia, 1648.

II. Obras generales:

Berenson, B., *Italian pictures of the Renaissance. The Venetian School*, Londres, 1957, 2 vols. Blunt, A., *La teoría de las artes en Italia 1450-1600*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979. Francastel, G. y P., *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978. Freedberg, S. J., *Pintura en Italia: 1500 a 1600*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978. Hocke, G. R., *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961. Jestaz, B., *El arte del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1991. Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980. Nieto Alcaide, V., *La pintura del Renacimiento italiano del siglo XVI*, Barcelona, Vicens-Vives, 1990. Pallucchini, P., *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, 1944, 2 vols. Pope-Hennessy, J., *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985. Shearman, J., *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984. Wurtenberger, F., *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI*, Barcelona, Editorial Rauter, 1964. Zeri, F., *Pittura e Controriforma*, Turín, Einaudi, 1970.

III. Tintoretto:

Arcangelli, F., «La "Disputa" del Tintoretto a Milano», *Paragone*, núm. 61 (1955), págs. 21-34. Bercken, E. von Der, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, Munich, 1942. Bercken, E. von Derr, y Mayer, A., *Jacopo Tintoretto*, Munich, 1923, 2 vols. Bernari, C. y Vecchi, P. de, *La obra pictórica completa de Tintoretto*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1974. Chiarelli, R., *Tintoretto: La Scuola di San Rocco*, Florencia, 1965. Coffin, D. R., «Tintoretto and de Medici Tombs», en *The Art Bulletin*, núm. XXXIII (1951). Coletti, L., *Il Tintoretto*, Bergamo, 1941 (2.ª ed., 1944; 3.ª ed., 1951). Formaggio, D., *Tintoretto*, Verona, 1950. Fosca, F., *Tintoretto*, París, 1929. Gould, C., «The Cincuecento at Venice. III. Tintoretto and space», *Apollo* (julio, 1972). Gould, C., «Sebastiano Serlio and Venetian Painting», en *Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes* (1962). Marinelli, S., «La construzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto», en *La prospettiva rinascimentali. Codificazioni e trasgressioni*, Florencia, 1980, vol. I. Moschini, V., *Tintoretto*, Roma, 1931. Newton, E., *Tintoretto*, Londres-Nueva York, 1952. Pallucchini, R., *La Giovinezza del Tintoretto*, Milán, 1950. Pallucchini, R., «Giunte a la Giovinezza del Tintoretto», *Arte Veneta*, V, 1951, págs. 111-115. Pallucchini, P., *Tintoretto*, Florencia, 1969. Pallucchini, P., «Tintoretto nella luce della critica», en *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Florencia, 1967. Pallucchini, P., «L'abozzo del "Concilio di Trento", di Jacopo Tintoretto», en *Arte Veneta*, XIV, 1970. Pallucchini, R., y Rossi, P., *Tintoretto*, vol. I. *I ritratti*, vols. II y III. *Le opere sacre e profane*, 1, Milán, Electa, 1990. Philips, E. M., *Tintoretto*, Londres, 1911. Pittaluga, M., *Il Tintoretto*, Bolonia, 1925. Rodgers, D., «Tintoretto's Golden Calf», en *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977. Rudrauf, L., «Vertiges, chutes et ascensions dans l'espace pictural du Tintoretto», en *Venezia e l'Europa* (1956). Thode, H., *Tintoretto*, Leipzig, 1901. Tietze, H., *Tintoretto. His paintings and drawings*, Londres, 1948. Tolnay, Ch. de, «L'interpretazione dei cicli pittorici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco», *Critica d'Arte* (1960). VV. AA., *La Mostra del Tintoretto*, Venecia, 1937. Vuillemin, J., «La personalité esthétique du Tintoret», en *Les temps modernes* (mayo de 1954). Waldmann, E., *Tintoretto*, Berlín, 1921.



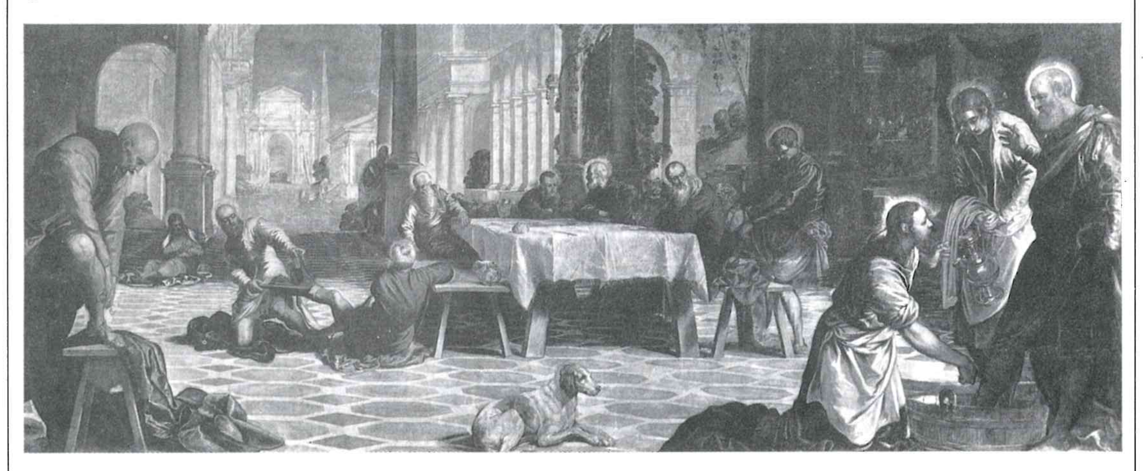
Autorretrato

Lo mejor de TINTORETTO

1. El Lavatorio, *1547, 210×533, Madrid, Museo del Prado.*

La pintura, de un tema ampliamente repetido por el pintor, estuvo originariamente en el presbiterio de la iglesia de San Marcuola de Venecia junto con *La Ultima Cena*, que se conserva *in situ*. No obstante, la existencia de otra pintura idéntica en la iglesia de San Nicolás (Newcastle-upon-Tyne) ha venido a plantear ciertas dudas acerca de cuál de las dos estaría originariamente en la iglesia veneciana. El formato, acentuadamente apaisado, la disposición a ambos lados de grupos de figuras, el juego del solado del pavimento sobre el que se halla la mesa, y la loggia del fondo, configuran un escenario orientado a establecer un diálogo con el espectador a través del juego de las relaciones perspectivas. A este respecto, las luces y sombras del escenario, meticulosamente ordenadas, crean una atmósfera que funde imaginariamente el espacio real en el que se encuentra el espectador con el fingido de la composición. Diversos elementos que actúan como pantallas —las figuras de ambos lados, la mesa, la loggia, el grupo central, la ensombrecida parte inferior de la mesa—, crean otras tantas referencias de conmesuración espacial.

El fondo que se ve a través de la loggia es una reconstrucción ideal de Venecia. De una Venecia imposible, clásica, con edificios construidos con sus órdenes clásicos, sus templos, obeliscos y arcos de triunfo abiertos a un canal. Una Venecia clasicista imaginada y no construida en la realidad y que parece el sueño de una ciudad clásica inundada.



2. El milagro de san Marcos liberando al esclavo, *1548, 415×541, Venecia, Academia.*

Se trata, sin duda, de una de las composiciones más espectaculares de Tintoretto por la expresividad en el empleo de los recursos persuasivos y el tratamiento expresivo del color. La pintura, firmada en la parte inferior derecha (JACOMO TENTOR F.), fue realizada en 1548 por encargo de la Scuola Grande di San Marco en cuya Sala Capitular estuvo colocada originariamente. La composición está inspirada en un pasaje de *La Leyenda Dorada* de Jacobo de Voragine y representa el momento en que san Marcos libera de las penas impuestas a un esclavo por haber acudido a venerar las reliquias del santo sin autorización de su amo. El pasaje, que podía haber sido representado con un ritmo lento y la cadencia estática de un relato sagrado, ha sido interpretado por Tintoretto desde la dimensión límite de su dramatismo.

La composición se articula a través de la tensión contrapuesta de la figura del santo en el aire y el escorzo del esclavo en el suelo. Tintoretto ha resuelto la composición como una escenificación orientada a la persuasión mediante la gesticulación de las figuras y el juego de elementos contrapuestos.

Una escenografía que hace



explícito su carácter teatral al haber representado entre ella y el espectador, a la izquierda del primer plano, a Tommaso Rangone que introduce una nota de realidad frente a la idealización crispada de las figuras del relato sagrado.

3. El Juicio Final, *1562-64, 1.450 × 590, Venecia, iglesia della Madonna dell'Orto.*

Fue encargada a Tintoretto junto con *La adoración del becerro de oro* y varias figuras alegóricas para decorar el ábside de la iglesia de la Madonna dell'Orto. Por sus grandes dimensiones, la pintura, realizada al óleo sobre una superficie de lienzo, se ofrece como una alternativa a la pintura al fresco, desarrollada por los pintores venecianos. Las dimensiones de la tela, la composición, en la que los elementos dramáticos se desarrollan con un *pathos* desconocido, y la tensión del conjunto ponen de manifiesto que se trata de una obra de empeño estimulada por el *Juicio Final* de Miguel Angel, realizado algunos años antes (1541) y que Tintoretto conocería, sin la necesidad de tener que imaginar un hipotético viaje a Roma, a través de grabados. Y, también, por *La Gloria* (1554) de Tiziano conservada en el Museo del Prado.

En este sentido, parece evidente que, de alguna manera, se trata de una respuesta a uno de los paradigmas de la *maniera* toscana. Efectivamente, Tintoretto disuelve las formas, las funde en los mismos elementos espaciales que agrupan las figuras, el espacio, la materia y el color convertido en la luz. Vasari, que visitó la iglesia durante su estancia en Venecia en 1566, señaló su contrariedad diciendo: *Al primer momento, quien la mira queda estupefacto, pero observándola con detenimiento, se da cuenta de que parece pintada en broma.* Evidentemente, una obra de parangón como ésta tenía que llevar a sus últimas consecuencias los principios de la *ma-*



niera véneta creada por él. Pues el relato, más que un compromiso con la Historia y con los textos, se traduce en un motivo para provocar una sensación orientada a persuadir. La persuasión de que, frente al angustioso dramatismo del *Juicio* de Miguel Angel, siempre se abre para el hombre una esperanza de salvación.

4. El hallazgo del cuerpo de san Marcos, *1562-1566, 405×405, Milán, Pinacoteca Brera.*

El cuadro formó parte de los tres que fueron encargados y costeados por Tommaso Rangone, para la Scuola Grande di San Marco con asuntos dedicados a representar *los milagros de nuestro Santísimo protector al señor san Marcos*. La pintura describe el momento en que se encontró el cuerpo de san Marcos. La composición se desarrolla en un escenario arquitectónico representado con una perspectiva sesgada en plena concordancia con desarrollos escenográficos manieristas. Sin embargo, Tintoretto ha introducido un elemento de determinación perspectivo que, como la luz, desarrolla una nueva dimensión. Son los arcos fajones iluminados los que crean un ritmo perspectivo *in crescendo* que transmite la tensión de la escena desde el primer término, acentuado por la estilizada proporción de las figuras, al último.

En este escenario, con figuras en actitudes teatrales y patéticas que configuran una dimensión expresiva a la imagen, se ha reconocido un fragmento de realidad en el supuesto retrato de Tommaso Rangone —el anciano que aparece de rodillas en segundo término— por cuya iniciativa y mecenazgo se realizaron las pinturas.



5. La Crucifixión, *1565, 536×1224, Venecia, Salla dell'Albergo de la Scuola di San Rocco.*



Formó parte del ciclo de pinturas realizado por Tintoretto, entre 1564 y 1567, para la Sala dell'Albergo de la Scuola di San Rocco de Venecia, correspondiendo a la decoración de una de las paredes de la estancia, que está situada enfrente de la entrada. Es evidente que las grandes dimensiones de la pintura son un elemento determinante de la composición y de su efectismo. Tintoretto, partiendo de una ordenación clásica de los grupos, situando a Cristo en la cruz en el centro con las Marías en la parte inferior, desarrolló, siguiendo una ordenación clásica, una verdadera destrucción del sistema de representación perspectivo y compositivo del Clasicismo.

Tintoretto entendió la composición desde una perspectiva manierista acorde con las nuevas exigencias emocionales de la imagen religiosa. A este respecto, debe recordarse que Tintoretto realizó la pintura en 1565, dos años después de que el Concilio de Trento hubiera concluido. Aunque son muchos los objetos y componentes de la composición que articulan un sistema de perspectiva lineal —como la escalera en el suelo, la cruz con el ladrón de la izquierda que está siendo izado, o el de la derecha que va a ser clavado—, es la luz, la fragmentación de la superficie de los objetos, la descomposición de la materia y el valor dado al color, los que crean una verdadera perspectiva de carácter aéreo.

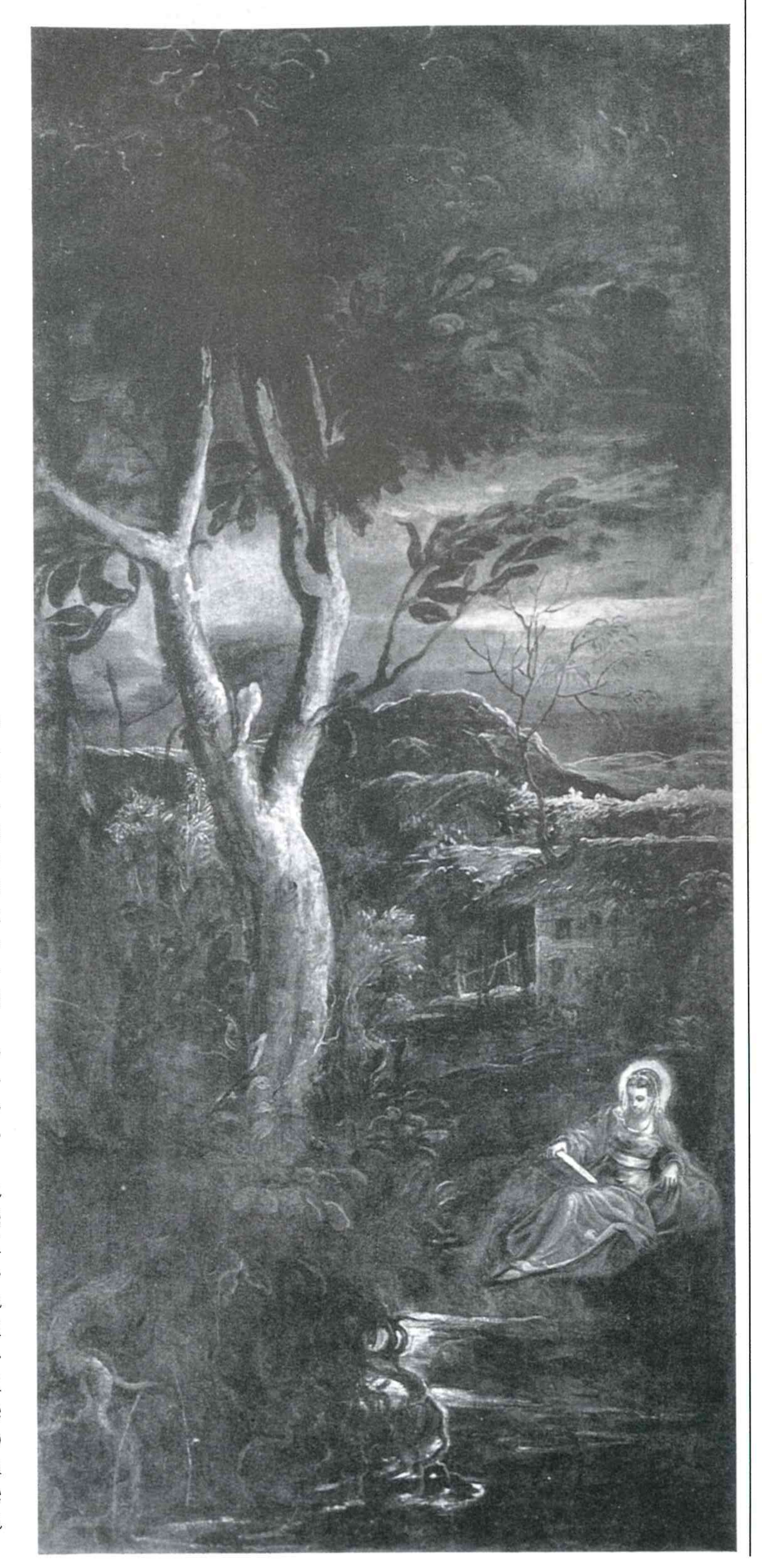
La tensión que genera el contrapunto de los tres crucificados, en tres fases de la crucifixión, los grupos de las Marías, la tensión hacia atrás de la figura de Cristo, las *líneas-fuerza* que generan la escalera y las cruces de los dos ladrones, y el efecto de compresión hacia el vacío central de los grupos laterales, subrayan plásticamente el dramatismo de la composición.

6. Santa María Magdalena leyendo, *1583-1587, 425×209, Venecia, Scuola di San Rocco.*

Entre 1583 y 1587 Tintoretto realizó una serie de ocho lienzos para la Sala Inferior de la Scuola di San Rocco con temas de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo, *Santa María Egipciaca en meditación* y *Santa María Magdalena leyendo.*

En todas estas obras puede apreciarse cómo el pintor creó una atención espacial al desarrollo de los elementos escenográficos de carácter arquitectónico y a la representación del paisaje.

Santa María Magdalena leyendo pone claramente de manifiesto el nuevo protagonismo alcanzado por el paisaje que logra aquí unas dimen-



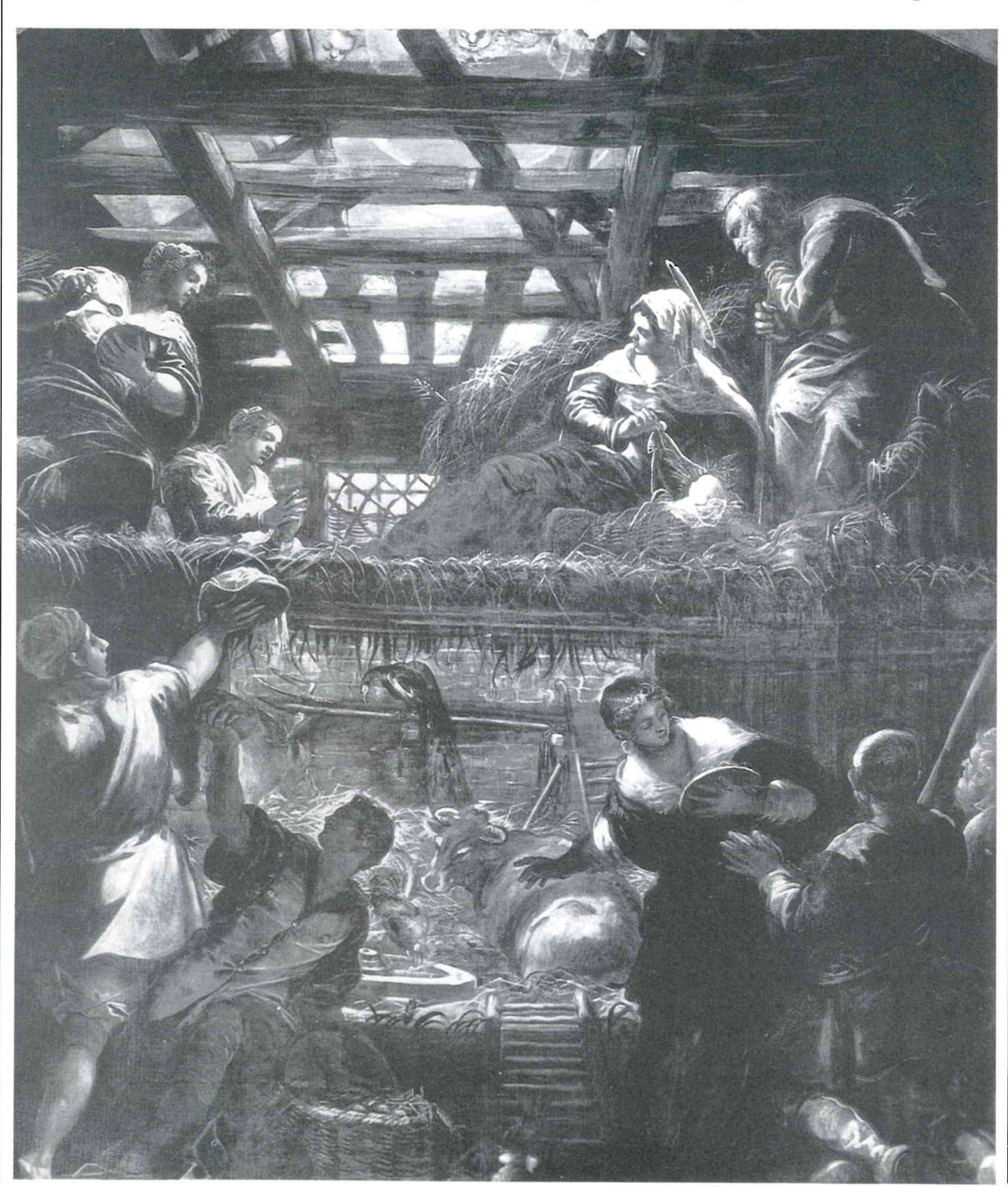
siones inusuales desplazando el papel de la figura a un segundo término. Paisaje de visionario que configura una dimensión panteísta del paisaje y que se ha querido ver como consecuencia de una posible vinculación de Tintoretto con las ideas de la Reforma, cuando, en realidad, es consecuencia de su propia concepción e idea de la pintura.

La propia forma de entender la *maniera* por Tintoretto es la que le llevó al desarrollo de este nuevo sentido del paisaje.

Desde el momento que la pintura no era una suma de cuerpos u objetos, desde el momento en que el dibujo delimitador desaparece y se da preferencia a la pintura y a su capacidad para fundir objetos, cuerpos y figuras en un ambiente, la posibilidad de lograr un paisaje en que todo aparezca integrado en un cosmos único, como pone de relieve esta pintura, estaba claramente abierta.

7. La Adoración de los pastores, *1579-81, 542×455, Venecia, Sala Grande de la Scuola di San Rocco.*

El 27 de septiembre de 1577 Tintoretto ofrecía, tras haber concluido las pinturas del techo, la realización de diez lienzos para las paredes de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco. Aprobada su proposición el 22 de noviembre de ese año, Tintoretto fue realizando las diferentes pinturas hasta su conclusión definitiva en 1581. Aunque en todas las composiciones destaca una preocupación por los escorzos y los efectos perspectivos, *La Adoración de los pastores* es una de las composiciones en la que a es-



tos planteamientos se añade el desarrollo de una iconografía que rompe con las visiones habituales del tema.

Ya vimos cómo en algunas composiciones religiosas, como *La Crucifixión* de la iglesia de San Casiano, Tintoretto, respetando la ortodoxia iconográfica acometió la representación del tema partiendo de encuadres y ángulos inéditos de visión. En las pinturas de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, *La Adoración de los pastores* muestra el tema, a diferencia de las composiciones tradicionales, en el interior de un pajar de dos pisos, situando la Virgen, el Niño y san José en el piso superior. Toda la composición está determinada por el acentuado juego de las luces y contrastes de sombras en las que la disposición de las vigas del techo marcan la sugerencia de una estructura perspectiva en correspondencia con la escalera del suelo de la parte inferior.

Toda esta serie de novedades formales, así como la sorprendente organización del tema y la densidad del color introdujeron unos elementos orientados a atraer la atención del espectador.

8. La última cena, *1592-94, 365×568, Venecia, San Giorgio Maggiore.*

Tintoretto en los últimos años de su actividad artística plasmó en algunas obras una síntesis de las experiencias desarrolladas a lo largo de su dilatada vida de pintor. Entre 1592 y 1594, año de su muerte, Robusti trabajó en la realización de varios lienzos para la iglesia, todavía en construcción, de San Giorgio Maggiore.

Entre ellos, *La última cena* es uno de los que mejor pone de manifiesto esta síntesis final. Tintoretto ha aplicado los recursos perspectivos cargados de efectismos para crear una trama espacial agobiante, trascendente.

La mesa dispuesta de forma sesgada, al igual que el solado, no son solamente componentes de un juego perspectivo, sino que se suman y diluyen en el juego de contrastes de colores, luces y sombras que crean, junto con el rompimiento de gloria de figuras traslúcidas, un escenario irreal cargado de una tensión *pretenebrista*.

Un escenario en el que no faltan los habituales componentes domésticos cuya cotidianeidad, sin embargo, está muy lejos de presentarse como la consecuencia de una concepción *realista*. Pues es todo lo contrario, es más bien la imagen de un visionario que nos transmite la descripción de un relato fugaz propio de una aparición.



9. Susana en el baño, *1557, 146 × 193, Viena, Kunsthistorisches Museum.*



El cuadro pintado por Tintoretto en 1557 siendo la pintura que Ridolfi describió existente en casa del pintor Nicoló Renieri. Se trata, sin duda, de una de las obras en las que se definen con precisión los componentes de una forma esencialmente veneciana de representar el tema religioso y mitológico. Para Tintoretto existió una clara diferencia entre la representación de asuntos religiosos, como los del Nuevo Testamento o de santos, en los que el relato se desliga de la objetividad de una narración histórica con el fin de que la imagen cumpla su finalidad primordial: conmover y convencer por encima de describir.

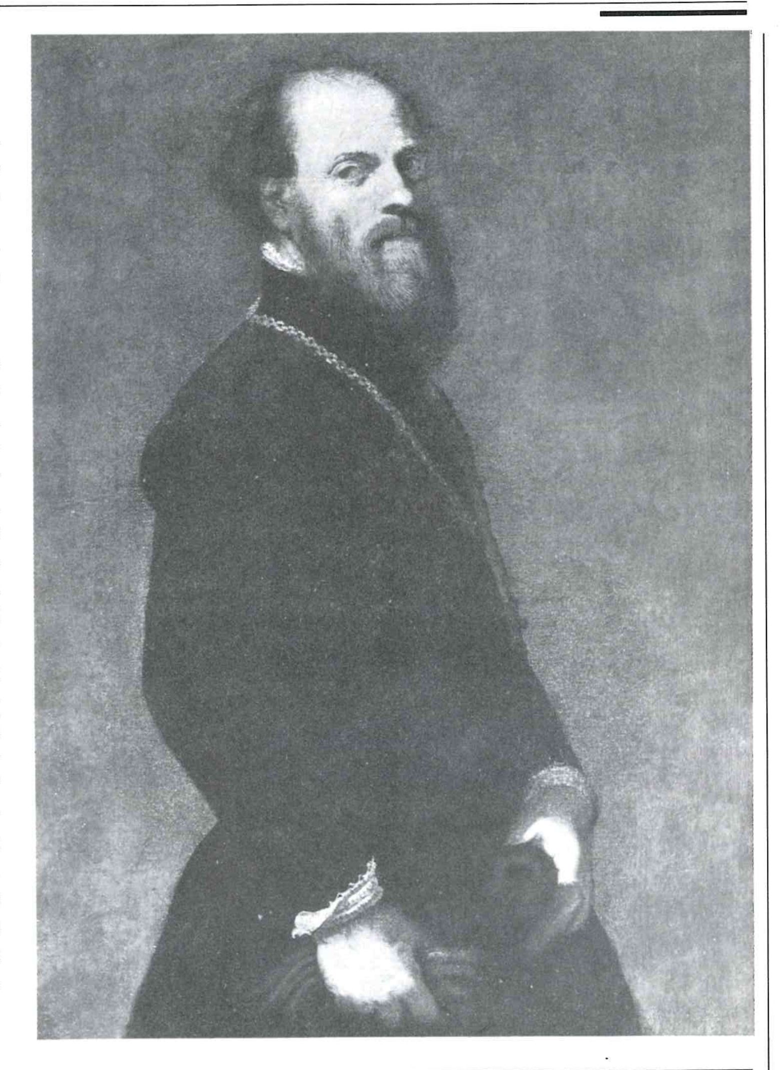
En cambio, en representaciones mitológicas o determinadas escenas del Antiguo Testamento, Tintoretto entendió la representación como la imagen de un acontecimiento descrito objetivamente. Lo cual hace que los arquetipos del modelo femenino desnudo discurran paralelamente y en íntima relación en ambos géneros.

La *Susana en el baño* del Museo de Viena es un paradigma de la forma de entender de Tintoretto este tipo de composiciones con una ensimismada atención por la descripción de pormenores y con una sensual delectación en los pequeños aspectos de la composición a través de una fresca y espontánea valoración de la pintura, la luz y el color.

10. Retrato de caballero con cadena de oro, *hacia 1560, 103 × 76, Madrid, Museo del Prado.*

El retrato, que se encontraba desde 1686 en la Galería del Mediodía del Alcázar de Madrid, ha sido considerado unánimemente como obra de Tintoretto realizada hacia 1560, según los principales estudiosos. Tintoretto mantiene algunos elementos de la

tipología de sus retratos iniciales, como la posición de la figura, si bien sin recurrir a elementos escenográficos como las columnas o sillares. El fondo, igualmente, es neutro según es habitual en numerosos retratos del pintor. Sin embargo, en este retrato se apuntan otros elementos que serán puestos de manifiesto con más intensidad en otras obras del género realizadas en la madurez del pintor. Tintoretto no concibió el retrato como un ejercicio de descripción ni un problema de parecido. Su concepción fue mucho más esencial, más inquieta al basarse en un diálogo con el personaje, con sus inquietudes y sus frustraciones. Solo y sin atributos, el personaje se enfrenta a los interrogantes de su existencia y a las inquietudes de un futuro que comenzaba a ser un viaje hacia la incertidumbre. De ahí que el retrato deje de ser la representación de una realidad distanciada para convertirse en un diálogo íntimo con el personaje.



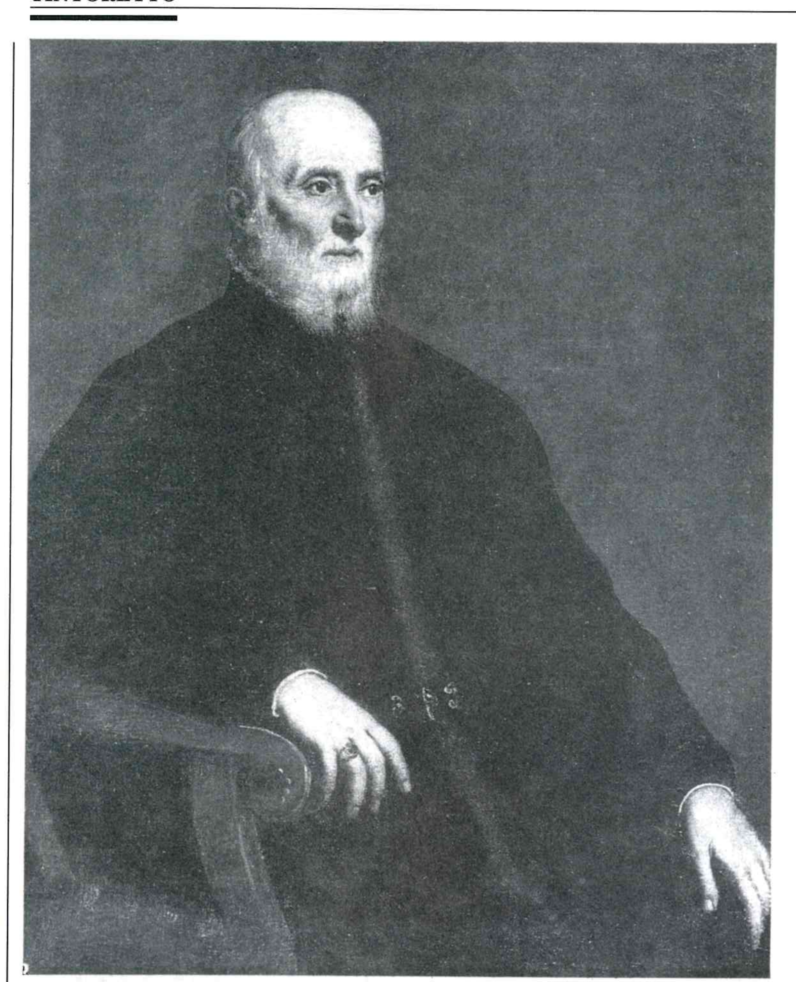
11. Retrato de Alvise Cornaro, *1560-62, 113×85, Florencia, Galleria Pitti.*

A partir de la década de los cincuenta, coincidiendo con el inicio de la madurez de Tintoretto y con el aumento de su prestigio, aparece en su producción retratística una iconografía nueva, los retratos de ancianos, que permanecerá como una temática constante hasta el final de la vida del pintor.

La razón de esta *iconografía* no es otra que la organización política veneciana en la que los personajes que detentaban el poder y poseían la capacidad de decisión eran ancianos. Uno de los primeros retratos de ancianos pintados por Tintoretto fue este de Alvise Cornaro, ejecutado en 1560-62, poco antes de su muerte. Sin embargo, aquí no se trata de un hombre de Estado, sino de un humanista, estudioso y amante de la arquitectura, cuya vida discurrió principalmente en Padua.

Sentado, representado con un fondo oscuro con el que casi se funde el cuerpo, el rostro refleja el agotamiento de una vida y lo perecedero de la existencia. La pintura, que describe unas superficies fragmentadas y atomizadas, contribuye a crear este efecto del paso del tiempo sobre los individuos como testimonio de la inevitable autoextinción que comporta la existencia.

El retrato sigue, por otra parte, la pauta en otras del género realizadas por Tintoretto al reducir el retrato a sus elementos esenciales, prescindiendo de los componentes alegóricos y representativos y centrando en la ten-



sión humana toda la intensidad del retrato.

12. Autorretrato, *1546-48, 46×36, Londres, Victoria and Albert Museum.*

Aunque Tintoretto posee una importante producción como retratista resulta evidente que no fue un artista obsesionado por el autorretrato a la manera de otros pintores que cuentan con un catálogo de retratos sensiblemente menor. No obstante, conocemos varios que representan al pintor en distintos momentos de su vida. El *Autorretrato* del Victoria and Albert Museum de Londres es uno de los primeros y muestra al pintor en torno a los treinta años cuando iniciaba una trayectoria pictórica personal desmarcada de la presión de los modelos.

El cuadro, con claras analogías con otro autorretrato realizado por los mismos años que estuvo en la Colección Max Ascoli de Nueva York y que se halla actualmente en paradero desconocido, presenta los convencionalismos habituales en este género de pinturas.

Jacopo Robusti se halla mirando al espectador situado a su derecha o, por extensión, al espejo del que se sirvió nuestro pintor para realizar el retrato.

El autorretrato, por otra parte, se corresponde con la forma que tenía Tintoretto por esos años de concebir el retrato reduciéndolo exclusivamente a la representación del rostro concentrando en él toda la expresividad y tensión humana del personaje.

Se trata de uno de los ejemplos en los que se hace patente la preocupación inicial de Tintoretto por reducir la representación a lo esencial para lograr expresar la tensión inherente a la existencia. Una reflexión visual sobre sí mismo en la que el rostro muestra a un hombre más dado a la pasión que a la reflexión, y a los sentimientos surgidos de la tensión más que al equilibrio y armonía de la razón.

